بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقى العربية

أ.د نبيل شورة

مصر للخدمات العلميـة – القاهرة
رقم الايداع بدار الكتـب
٩٥ / ٣٣١٠
I.S.B.N
977 - 5261 - 41 - 4

بسم الله الرحمن الرحيم

يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات

صدق الله العظيم



بسم الله الرحمن الرحيم

أصدقائى عشاق فنون الموسيقى العربية

أهدى إليكم هذا الجهد المتواضع

راجياً المولى عز وجل أن تلقى سطوره الضوء

على إبداعات وجماليات النغم العربى الأصيل

نبيل شوره



الفهرس

المدونات الموسيقية



الفصل الأول

أساسيات الموسيقى العربية



الفصل الأول
الموسيقى العربية

==*=*=*=*=*=*=*=*=*=*=*

أساسيات الموسيقى العربية

أولا : عنصر النغم :-

- السلم الموسيقى العربى .
- الأصول الأولى " السلم الموسيقى فى العصر العباسى "
- تسمية أصوات السلم الموسيقى العربى .
- المقامات فى الموسيقى العربية .
- البناء اللحنى للمقام .
- الأجناس عند العرب .
- الخلايا اللحنية الأساسية فى الموسيقى العربية .
- تركيب المقامات .
- عائلات المقامات .

ثانيا : عنصر الإيقاع :-

- الإيقاع عند النظرين العرب .
- الأصول الإيقاعية .
- طريقة العزف على الطبلة والمزهر والرق .
- الضروب المستخدمة فى الموسيقى العربية .

الموسيقى العربية

الموسيقى العربية خلاصة فنية تنتمى إلى مختلف البلاد التى كانت جزءاً من رقعة الحضارة فى الإسلام ، وهى التعبير التاريخى لحضارة عظيمة شكلت فيها اللغة العربية والحضارة الإسلامية محورين أساسيين ، وهى مصطلح فنى إشتمل على مجموعة من الحقائق الجمالية والموسيقية المتنوعة والمتباينة أحيانا ، وإن كانت جميعها مطبوعة بالطابع الإسلامى

تميزت الموسيقى العربية بالطابع الصوتى النغمى ، حيث يلعب الغناء والصوت دوراً أساسيا فى مكوناتها وقوالبها ، أما الآلات فتلعب الدور الثانوى . تنتمى الموسيقى العربية إلى مجموعة من الحضارات الغير مدونة ، تستمر بفضل التقاليد الشفاهية من جيل إلى جيل عبرمختلف العصور ، معتمدة فى صياغتها على الإرتجال النغمى وتمازجه ، والإيقاع وتناسقه ، وتمثل الكلمة فيها ركناً أساسياً يعتبر منبعاً للإبداع ومصدراً للوحى الذى يستلهم منه الملحن أجمل وأرق الألحان.

يعتبر فن الإرتجال من أهم الظواهر الإبداعية فى الموسيقى العربية حيث يضيف ألوانا شتى من (الزواق) المتمثل فى الزخارف والحليات اللحنية البديعة إلى مايقدم من عزف أو غناء ، فالموسيقى العربية كانت تنمو وتزداد جمالاً من خلال الإرتجالات التى يقوم بها المؤدى مع المستمع الحقيقى الذى يسهم بفاعلية فى عملية الخلق وذلك بردود أفعاله المباشرة فى التقييم والنقد .

أساسيات الموسيقى العربية

تعتمد الموسيقى العربية على مواد أولية أبرزها ، وأهمها (النغم) و(الإيقاع) ، فهى تستمد ألحانها من المقامات وإيقاعاتها من المقامات وإيقاعاتها من الضروب .

أولا : عنصر النغـم

المقام : يعنى المقام لغويا موضع القدمين ، أما المقام كمصطلح فنى ، فقد دخل للموسيقى العربية للدلالة على تركيز الجملة الموسيقية على مختلف درجات السلم الموسيقى مع إبراز مستقرات النغم لكل مقام ، حتى تحدث تأثيرا معينا على مؤديها ، وبالتالى على سامعيها ، فالمقام هو الأسلوب المستخدم فى صياغة الألحان وتركيبها .

فالمقام فى الموسيقى العربية مجموعة من الدرجات الصوتية تتآلف وتتمازج وتتزاوج بعضها البعض ، حتى تصبح نسيجاً نغمياً متماسكاً ، يحمل لوناً وطابعاً خاصاً متميزاً .

ويختص كل مقام بتركيبة نغمية خاصة ، كما يختص بأبعاد مختلفة فى تدوينه السلمى تختلف بإختلاف أنواع الخلايا اللحنية ، كما يحدد أسم المقام عن طريق :

- النغمة الأساسية (درجة الركوز Tonic) .
- تتابع أبعاده المختلفة الذبذبات ، (البعد The interonal هو المسافة الصوتية بين نغمتين مختلفتين فى الدرجة) .

ولكل مقام من مقامات الموسيقى العربية سلما نستطيع من خلاله إستنباط الأبعاد التى من خلالها نستطيع التعرف على التكوين الأساسى للمقام وطابعه الذى يميزه .

السلم الموسيقى العربى

مفهوم السلم الموسيقى :

السلم هو مجموعة من الأصوات المستعملة ، التى يراعى فيها الإرتفاع ، ومرتبة بصورة متدرجة ، وفق مفهوم معين ، فالسلم الموسيقى تتابع سلسلى لسبع نغمات أساسية متتالية فى الصعود أو الهبوط مع تكرار الدرجة الصوتية الأولى فى الجواب

مراحل تطور السلم الموسيقى العربى فى العصور المختلفة :

- العصر الجاهلى ، سلماً خماسياً ، يحتوى (البعد الكامل) و(البعد الكامل ونصف) .
- صدر الإسلام ، والخلفاء وبنى أمية ، سلماً سباعياً ، يكاد يتفق مع سلم فيثاغورث .
- العصر العباسى ، إحتوى السلم على (١٧) بعداً .

السلم الموسيقى عند الكندى (٧٩٠ - ٨٧٤ م) .

إثنى عشر درجة صوتية ، أطلق عليها أسماء الحروف الأبجدية حسب ترتيبها .

أ ب ج د هـ و ز ح ط ى ك ل

السلم الموسيقى عند الفارابى (المتوفى ٩٥٠م)

أضاف الفارابى على أبعاد الكندى ، الوسيطات (ثلاثة أرباع الدرجة الصوتية)

السلم الموسيقى عند الأرموى (المتوفى ١٢٩٤م)

قسم الأرموى السلم (١٧) بعداً ، وأصبح عنده

[بقية $\left(\frac{١}{٢}\right)$ + بقية $\left(\frac{١}{٢}\right)$ + فضلة (كوما)]

السلم الموسيقى فى العصر الحديث :

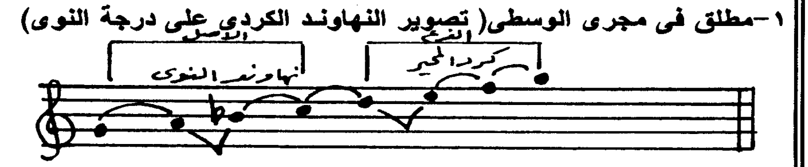
– *قسم ميخائيل مشاقه* السلم الموسيقى الى (٢٤) بعـداً ، يقدر كل بــعد فيه بحوالى $\left(\frac{١}{٤}\right)$ درجة صوتية .

– أصبح الأن السلم الموسيقى العربى معدلاً (٢٤) بعـداً متسـاوياً ، وذلـك بحكـم أداء الآلات الموسـيقية الثابتـة ومصاحبتهـا للغنـاء العربــى ، وإن تواجدت بعض الفروق الجوهرية التى لايمكن أن نتجاهلهـا وذلـك فـى أداء سلالم المقامات العربيــة .

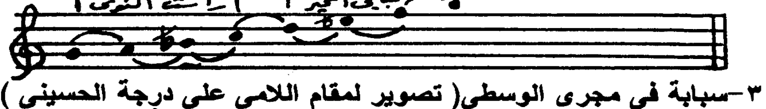
الأصول الأولى

لسلالم الموسيقى فى العصر العباســى

١ –مطلق فى مجرى الوسطى(تصوير النهاوند الكردى على درجة النوى)



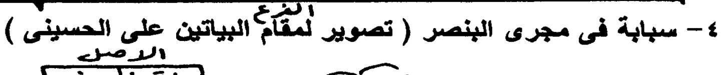
٢ –مطلق مجرى البنصر. (وتصوير لمقام النيرز علىدرجة النوى) .



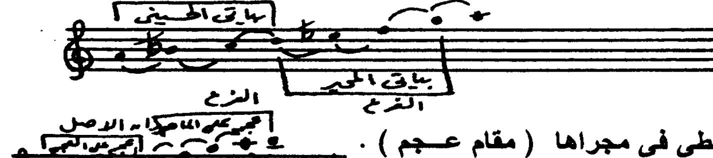
٣ –سبابة فى مجرى الوسطى(تصوير لمقام اللامى على درجة الحسينى)



٤ – سبابة فى مجرى البنصر (تصوير لمقام البياتين على الحسينى)



٥ – وسطى فى مجراها (مقام عــجم) .




٦–بنصر فى مجراها (عراق على الأوج) .
الاصل
الفرع
٧– خنصر فى مجرى الوسطى (النهاوند الكبير).
الاصل
نهاوند الراست
الفرع
نهاوند النوى
٨– خنصر فى مجرى البنصر (الراســـت) .
الاصل
راست
الفرع
راست النوى

تسمية أصوات السلم الموسيقى العربى

بعد الفتــح الإسلامى لبلاد الفرس أستعملت الفارسيه لتسمية أصوات السلم الموسيقى العربى على النحو الأتـــى :

الصوت	لفظ (١)	المعنــى	لفظ (٢)	المعنــى	الدلالـة
يكـــاه	يك	واحد	كاه	مقام	المقام الأول*
دوكاه	دو	اثنين	كاه	مقام	المقام الثانى
سيكاه	سى	ثلاثة	كاه	مقام	المقام الثالث
جهار كاه	جهار	أربعة	كاه	مقام	المقام الرابع
بنجكاه	بنج	خمسه	كاه	مقام	المقام الخامس
ششكاه	شش	سته	كاه	مقام	المقام السادس
هفتكاه	هفت	سبعه	كاه	مقام	المقام السابع

إحتفظ العرب من هذه الأسماء الفارسية ، بالدوكاه - والسيكاه و الجهاركاه، وغيروا (البنجكاه) بـ (النوا) ، و(الششكاه) بـ (الحسينى)
و (الهفتكاه) بـ (الأوج) . مضافاً إليهما صوت ثامن (الجواب) سمى بـ (الكردان) ، واستبدل (اليكاه) بـــ (الراست) .

وجدير بالذكر أن السلم الموسيقى العربى كان يتركب فى الأصل مـن أربعة أبراج (أصوات) ، أطلق عليه العرب
(البعـد ذى الأربــع) كما عُرف بـــ (الديــوان الصغـير) وهــو الديــوان المشهور عند اليونان (Tetracorde) والمسمى فى أوربا Le quart)
ثم تدرج العرب فى توسيـع مساحته الصوتية ، حتى وصل الى سـبعةأصوات

---

* المقام الأول بمعـــنى الدرجـة الصوتية الأولـــى

فأضافوا الصوت الثامن ليكتمل الديوان المقسم الى بعدين بالأربع ، يفصل بينهما بعد طنينى (Tone) أى مسافة صوتية كاملة هذا النحـــو:

يكـــاه	دوكـــاه	سيكاه	جهار كاه	نـــوى	حسينى	أوج	كـــردان

وبهـــذا الترتيب والتركيب أطلق العرب علـى سـلمهم(المقـام المسـتقيم) وبالفارسية(الراســت)ممـا جعلهم يستبدلون تسمية الصوت الأول (اليكاه) بـ (الراسـت) ، كما سبق توضيح ذلك.

عدد المقامات فى الموسيقى العربية :

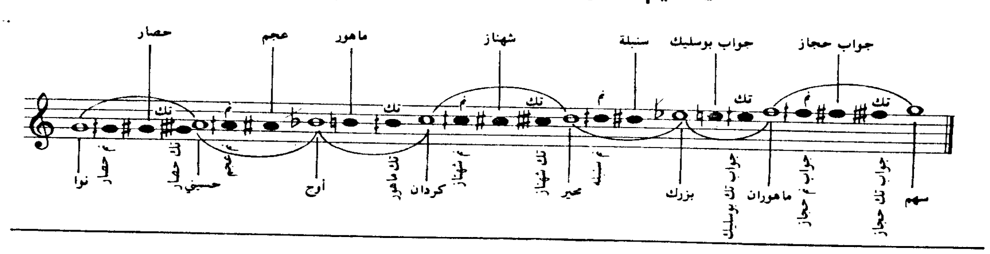
ان عدد المقامات فى الموسيقى العربية كبير للغاية ، حيث ذكرصالح الجذبة الحلبى (١٨٥٨ - ١٩٢٢م) فى " سفينة الحقيقة " أنها تبلغ (٢٣٥) مقاماً ، وعندما إنعقد المؤتمر الدولى الأول للموسيقى العربية فـى القاهرةعام ١٩٣٢ م ، تم حصر المقامـات المستعملة فـى مصر وسـوريا فبلغ عددها (٥٢) مقاماً ، يستخدم أغلبها فـى المغرب العربـى الكبير ولكن بلهجـات ومسـارات لحنيـة مختلفـة ، أمـا العراق والجزيـرة العربيـة فتعـرف (٣٧) مقاماً منها (١٥) مقاماً معروفة فى مصر .

وجدير بالذكر أن المقام فى العراق نمط فى الغناء يظهر فى تجمعات نغمية يتحقق تجميعها وتأليفهـا وفق قواعـد وأسس أصطلح عليها أصحـاب هذه الصناعة .

تقسيم الديوان الأول إلى 24 بعد (ربع)

قرار حصار
عجم عشيران
كوشت
زيركولاه
كرد
بوسليك
حجاز
يكاه
نيم حصار
تك حصار
عشيران
نيم عجم عشيران
عراق
تك كوشت
راست
نيم زيركولاه
تك زيركولاه
دوكاه
نيم كرد
سيكاه
تك بوسليك
جهاركاه
نيم حجاز
تك حجاز
نوا

تقسيم الديوان الثاني إلى 24 بعد (ربع)



يراعى عند تقسيم الديوانين الآتي: [نغمتي صول # - لا b تسمى حصار] [نغمتي لا # - مي b تسمى عجم] [نغمتي دو # - ري b تسمى زيركولاه] [نغمتي ري # - مي b تسمى كرد] [أمّا نغمة فا # تسمى حجازاً وإذا استبدلت بنغمة صول b تسمى صبا] .

أنواع المقامات فى الموسيقى العربية :

النوع الأول : مقامات تعتمد فى تركيبها اللحنى على خلايا لحنية مكونة من (٣:٥) درجات صوتية (طبع، جنس،عقد) وتنتشر فى مصر والشام والعراق

النوع الثانى : مقامات تعتمد فى تركيبها اللحنى على السلم الخماسى ، وتنتشر فى جنوب مصر (النوبة) والسودان والصومال وموريتانيا .

النوع الثالث : مقامات تجمع فى تركيبها اللحنى مابين الخلايا اللحنية (طبع – جنس – عقد) من جهة ، والسلم الخماسى من جهة أخرى ، وتنتشر فى المغرب العربى الكبير .

أسلوب أداء المقام فى الموسيقى العربية :

لاشك أن هناك إختلافاً واضحاً بين النظرية والتطبيق فى أسلوب أداء المقام فى الموسيقى العربية ، حيث يدون المقام بمفهوم السلم المعدل (على أساس الأربعة وعشرون ربع المتساوية) ، حين لا يراعى ذلك فى الأداء الذى يتم بمفهوم المقامية فى الموسيقى العربية ، حيث أن الدرجات الصوتية متحركة غير ثابتة وإن كانت الحركة تتم فى إطار مقنن ، فعلى سبيل المثال وليس الحصر ، درجة السيكا تتنوع بين الزيادة والنقصان فى مقامات السيكا و الراست والبياتى ، وبالتالى فالشيئ لزوم الشيئ تتحرك باقى الدرجات الأخرى بتحرك السيكا .

تسمية المقامات فى الموسيقى العربية :

أولاً : مقامات تحمل إسم مبتكرها .

ثانياً : مقامات تحمل أسماء عشائر وعائلات وجماعات صوفية.

ثالثاً : مقامات تحمل أسماء دول وأقاليم ومدن .

رابعاً : مقامات تحمل أسماء أوتار العود .

خامساً : مقامات تحمل أسماء عربية وفارسية وتركية .

سادساً : مقامات تحمل أسماء لها تركيب مزجى فى اللغة شطرةعربى والأخر أعجمى.

وقد سبق مصطلح (مقام) تسميات أخرى ، نذكر منها :

- **دور (ج . أدوار) .**
- **هنك (ج . هنوك) .**
- **شد (ج . شدود) .**
- **أوّاز (ج . أوّازات) .**
- **لحن (ج . لحون) .**
- **طنين (ج . طنينات) .**
- **طريقة (ج . طرائق) .**
- **تركيب (ج . تراكيب) .**

أما مصطلح (مقام) فقد شاع منذ القرن الثامن الهجرى بعد عصر الآرموى ، حيث ورد بعد ذلك فى عدة مراجع من أهمها (رسالة فى علم الموسيقى) للشيخ الصفدى وكتاب (مقاصد الألحان) للمراغى وفى الرسالة الفتحية للاذقى وأيضا فى كتابه (زين الألحان فى علم التأليف والأوزان) . وجدير بالذكر أن المقام أطلق عليه بعض التسميات فى الدول العربية كان أبرزها :

المصطلح	الدولة
نغمة	مصر
طبع	المغرب العربى الكبير
صوت	الخليج والجزيرة العربية واليمن

البناء اللحنى للمقـام :

يقوم البناء اللحنى للمقام فى الموسيقى العربيـة بالجمـع بين ما يسمى بـ (الخلايا النغمية) (ج = خليـة) .

الخليـة النغميـة :

هـى وحـدة البنـاء الأساسـية ، لبنـاء النسـيج اللحنـى لموسـيقانا العربية ، وتأخذ الخلية النغمية أشكالاً متنوعة ومختلفة وهـــى :

أ - الجنـــس .　　　ب - العقــد .

جـ - الطبـــع .　　　د - التجنيس .

أ) الجنس : Tetrachord.

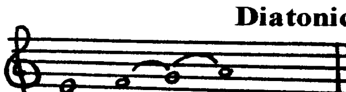
أطلق عليـه الديوان الصغير ، والبعد ذى الأربـع ، فـالجنس هـو البعد بين نغمة والنغمة الرابعة التى تليهـا صعودا فـى السلم الموسيقى ، وهـو أحد الوحدات والخلايا الأساسية التى تصـاغ عليهـاالالحـان حيث تتسم درجاتـه الصوتيةالاربـع التى تصـاغ عليهـا الأحـان ، حيث تتسم درجاتـه الصوتيـة الاربـع بالتفاعل الذى ينتج عن الحركة والنشاط ، مما يطبع كـل جنـس بلـون خاص مميز عن الأجناس الأخـرى .

الأجناس القديمـة : The Ancient Tetrachords .

كان الجنس هـو الوحدة الساسية التـى تبنـى عليهـا الألحـان قديمـا ، أطلـق عليـه الإغريـق Tetrachord ، ومصطلـح تـتراكورد يعنـى حرفيـا أربعة أوتار من الآلة الرئيسـة للإغريـق وهـى القيثـارة أو الليرا فـى أقـدم صورهـا .

الأجناس الرئيسية عند الإغريق :

١ - الجنس الدياتونـى (المقوى) Diatonic





٢ – الجنس الكروماتى (الملون) **chromatic**

٣ – الجنس الأنهارمونــى **Enharmonic**

(وهكذا عرفت الممالك القديمــة أرباع الدرجـة الصوتية) .

الأجناس عند العرب :

تطرق الفـارابى إلـى تعريـف الجنـس بقولـه " كـل تــأليف متجــانس بأربعة نغمات يسمى (الجنس) والجنس متوالية صوتيـة ذات أربعـة حـدود متلائمة مؤتلفــة دالة على النغم الأربعة المرتبة فيهــا . "

أنواع الأجناس عند العرب : (الأجناس الستة الأصــول)

أ) الجنس ذو المدتين (بعدين طنينين وبقية بإختلاف أماكنهـا) .

أشكالـــه :

– العجم (لـيدى Lydian)

←

طنينى + طنينى + بقية

أ د ز ح

١ + ١ + $\frac{١}{٢}$

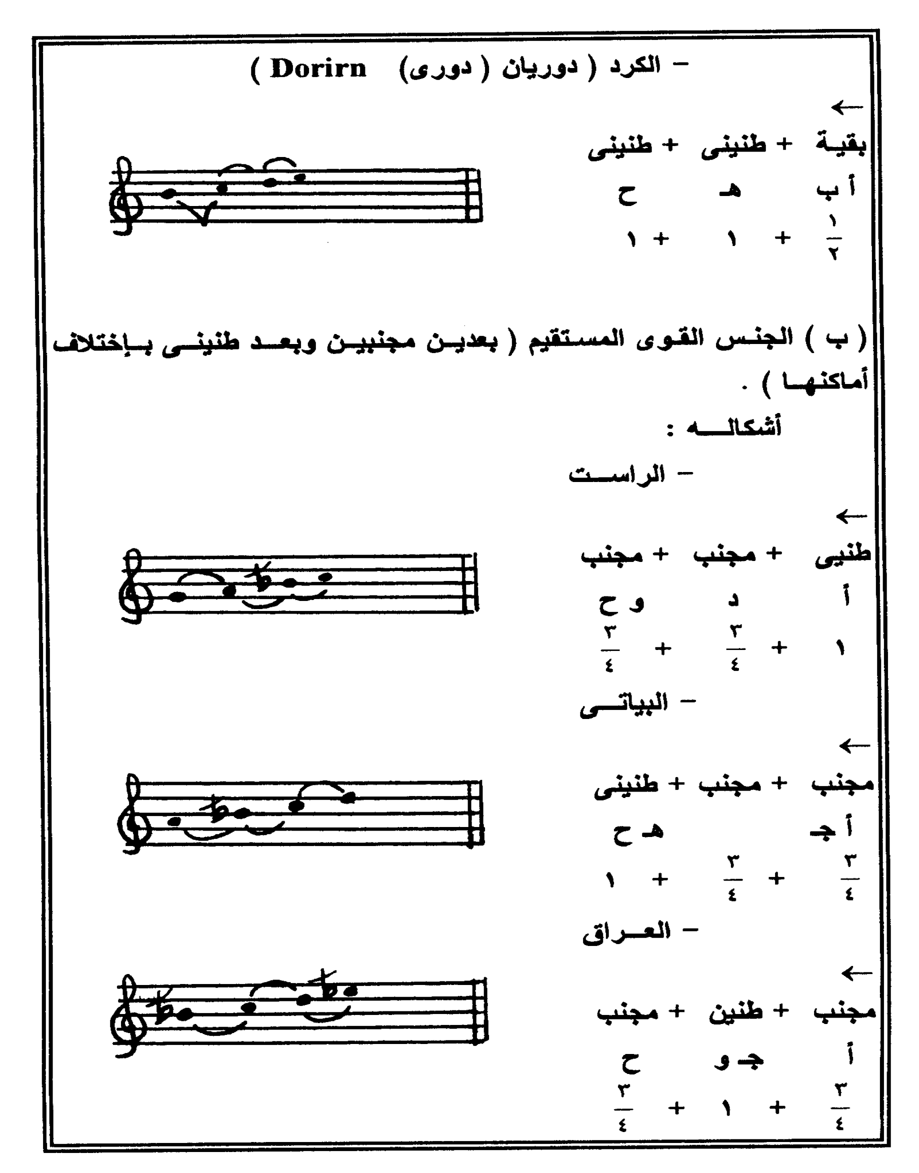
– النهاونـد (فريجى Frygian)

←

طنينى + بقية + طنينى

أ د هـ ح

١ + $\frac{١}{٢}$ + ١



– الكرد (دوريان (دورى) (Dorirn)

←

بقية + طنينى + طنينى

أ ب   هـ   ح

$\frac{١}{٢}$ + ١ + ١

(ب) الجنس القوى المستقيم (بعدين مجنبين وبعد طنينى بإختلاف أماكنها) .

أشكالـــه :

– الراســت

←

طنيى + مجنب + مجنب

أ   د   و ح

١ + $\frac{٣}{٤}$ + $\frac{٣}{٤}$

– البياتـــى

←

مجنب + مجنب + طنينى

أ جـ   هـ ح

$\frac{٣}{٤}$ + $\frac{٣}{٤}$ + ١

– العـــراق

←

مجنب + طنين + مجنب

أ   جـ و   ح

$\frac{٣}{٤}$ + ١ + $\frac{٣}{٤}$

الأجناس الستة الأصـــول

اسم الجنس	الأصـــل	التدوين القديم
عجم	ط + ط + ب	أد زح
نهاوند	ط + ب + ط	أد هـ ح
كرد	ب + ط + ط	أب هـ ح
راست	ط + م + م	أد وح
بياتى	م + م + ط	أجـ هـ ح
عراق	م + ط + م	أجـ و ح

أنواع الأجناس :

نوع الجنـــــس	تدوينــــه
جنس تـــام	
جنس ناقص	
جنس زائد (بإعتبار وجودجنس سيكا)	
جنس غريب (بإعتبار وجود جنس حجاز غريب)	



* - أجناس درجة الراست .

- جنس راست .

-جنس نهـاونـد .

* - أجناس درجـــة الدوكاه .

- جنس بياتى .

- جنس صبـا .

- جنس كـرد .

- جنس حجاز .

* - أجناس درجة العجم عشيران .

- جنس عجـم .

ثانيا : العِقْد :

لـقد صنفت بعض المراجـع الموسيقية العقد إلى ثلاثة أنواع ، عقـد ثلاثـى وعقد ربـاعى وعقـد خماسـى ، فلمـا رجعنـا إلـى التعرف علـى العقـد كمصطلح لغوى ، فوجدنا أنه يعنى العقد الـذى يحيط بعنـق المـرأة للزينـة ، وهو خيط ينظم فيه الخـرز ونحـوه كمـا جـاء فـى الجـزء الثـانى مـن المعجـم الوسيط ، وحتى يطلق عليه عقد لابد أن تزيد خرزاته عن الأربـع .

كما أن الأربع درجات عُرفت منذ القدم عند اليونان تحت محطلح Tetrachord وعند العرب عُرفت بالبعد ذى الأربع وحديثا عُرفت بالجنس . وهكذا يمكن أن نحدد مفهوم العقد كمصطلح فنى بإنه خمس درجات صوتية متحركة تكون فيما بينها خلية نغمية نشطة تتسم بلون خاص وطابع ومميز ، وقد أطلق العرب على العقد (الذى بالخمسة) وهو البعد بين أى نغمة والنغمة الخامسة التى تليها صعوداً فى السلم الموسيقى.

وجدير بالذكر أنه لا يوجد إلا نوع واحد من الخلايا النغمية فى الموسيقى العربية ، يطلق عليه عقد ، هو عقد (النوى أثر) ويكتب (النوأثر) .

ثالثا : الطبع ، الطَّبْعُ فى اللغة كما ورد فى الجزء الثانى من المعجم الوسيط هو الخُلُقُ والمثالُ أو الصِّبْغَةُ وفى علم النفس : مجموعة مظاهر الشعور والسلوك المكتسبة والموروثة التى تميز فرداً عن آخر ج (طِبَاع وأطْباع)

لقد إرتبط النغم بطبائع الإنسان الأربعة فى التأثير كما جاء فى رسائل الكندى (المتوفى ٢٥٢ هـ) وإبن المنجم (المتوفى ٣٠٠ هـ) والفارابى (المتوفى ٣٣٩ هـ) وإبن سينا (المتوفى ٤٢٨ هـ) وإبن زيله (المتوفى ٤٤٠ هـ) والأرموى (المتوفى ٦٩٣ هـ) .

وقد أطلق على مفهوم مصطلح مقام " فى المغرب العربى " طبع " حيث يظهر الطبع لديهم فى ركوز خاص مميز لكل مقام .

أما الطبع كخلية لحنية فهو عبارة عن ثلاث درجات صوتية متحركة وتكون فيما بينها خلية نغمية ذات لون لحنى خاص ومميز ، وقد أطلقناها على خلية السيكاه بإعتبار أن هذه الخلية هى العامل المشترك بين كل مقامات عائلة السيكا سواء كان ركوزها عل درجة السيكا أو على درجة العراق .

وهـكذا لا يوجد لدينا سوى طبـع واحد ، هو طبع السيكاه .



وهى الثلاث درجات الثابتة ، حيث أن الدرجـة الرابعـة متغيرة ففـى مقام السيكا الرابعة (حسينى) وفـى مقـام الهـزام الرابعـة (حصـار) وفـى العراق والبسـتنكار المصـور ، الرابعـة (تـك حصـار) ، لذلـك لانسـتطيع إستخدام الأصل (من أربـع درجات صوتية) أى جنس .

التجنيس :

المـزج بيـن جنسـين معـاً ، بحيـث يظهـر طـابع كـل منهمـا ، ويكـون الركوز على أساس الجنس الثانى .

مثال (١)



مثال(٢)



أشكال الخلايا اللحنية الإساسية فى الموسيقى العربية (أ)

اسم الخلية	درجة الركوز	التدوين السلمى
جنس عجم	عجم عشيران	
جنس نهاوند	راست	
جنس راست	راست	
جنس بياتى	دوكاه	
جنس صبا	دوكاه	
جنس كرد	دوكاه	
جنس حجاز	دوكاه	
عقد نوأثر	الراست	
طبع سيكا	سيكا	

الأبعاد فى الموسيقى العربية

البعد ، هو المسافة المحصورة بين صوتين متتاليين .

أنواع الأبعاد :

البعد	مسافتـــه	رمـــزه	المختصَر
البعد الكبير	أربعة أرباع (٤/٤)		٢ ك
البعد الصغير	ربعان (٢/٤)		٢ ص
البعد المتوسط	ثلاثة أرباع (٣/٤)		٢ م
البعد الزائـد	ستة أرباع (٦/٤)		٢ ز
البعد الأصغر	ربـع (١/٤)		٢ أ
البعد الغريب	خمسة أرباع (٥/٤)		٢ غ

مثال

البعد الغريب	البعد الأصغر	البعد الزائـد	البعد المتوسط	البعد الصغير	البعد الكبير
٢ غ	ع أ	٢ ز	٢ م	٢ص	٢ ك

« جدول توضيحى لعلامات التحويل »

العلامة	شكلها	قيمتها
الدييز	♯	ترفع النغمة ربعان ٢/٤
النصف دييز	‡	ترفع النغمة ربعاً 1/٤
الدييز المضاعف (دوبل دييز)	×	ترفع النغمة أربعة أرباع ٤/٤
البيمول	♭	تخفض النغمة ربعان ٢/٤
النصف بيمول	d أو ƀ	تخفض النغمة ربعاً 1/٤
البيمول المضاعف (دوبل بيمول)	♭♭	تخفض النغمة أربعة أرباع ٤/٤
علامة الإلغاء (النتريل أو البيكار)	♮	تعيد النغمة لحالتها الطبيعية
الدييز والنصف	#‡	ترفع النغمة ثلاثة أرباع ٣/٤
البيمول والنصف	|♭	تخفض النغمة ثلاثة أرباع ٣/٤

تركيب المقامات فى الموسيقى العربية :

يتركب المقام فى الموسيقى العربية من جمع خليتين لحنيتين وأكثر

الخلية الأولى ← أصــــل .

الخلية الثانية ← فرع أول .

الخلية الثالثة ← فرع ثانى .

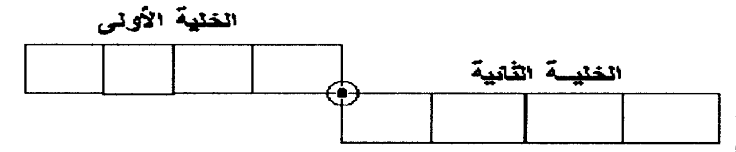
تندمج هذه الخلايا معاً وتتمازج لتكون جملة لحنية بسيطة ذات طابع متمـيز تستطيع الأذن المدربة التعرف عليه ، فالمقـام فـى الموسـيقى العربيـة هيئـة كاملة لها ملامحها الخاصة .

غماز المقام: هـو الدرجة التى يبدأ بهـا جنس الفرع .

الجمع بين الخلايا اللحنيـة :

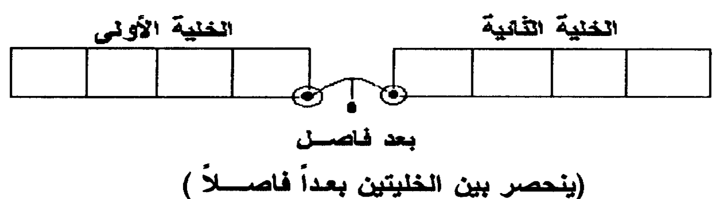
يتـم الجـمع بين الخلايا النغمية فى المقامات العربية بثلاث طرق :

أ) الجـمع المتصـل



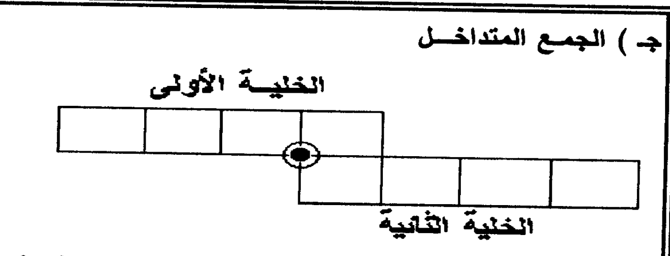
(الدرجة الأخيرة فى الخـلية الأولى تكون بداية للخلية الثانية)

ب) الجمع المنفصل



(ينحصر بين الخليتين بعداً فاصـــلاً)

جـ) الجمـع المتداخــل



(تبتدأ الخلية الثانية من الدرجة القبل الأخيرة فى الخلية الأولى)

المناطق الصوتية للمقام :

لكل مقام ثلاث مناطق صوتية تغطى مساحة الديوانين .

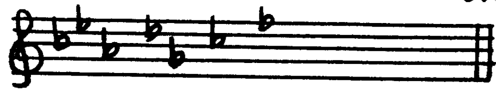
أ) المنطقة الوسطى . ب) منطقة القرار . جـ) منطقة الجواب.

وتحتوى منطقتى القرارات والجوابات أحيانـاً علـى علامـات تحويليـة جديـدة تختلف عن علامات دليل المقام المـدون ، وتوضـع هـذه العلامـات لإستكمال الهيئة اللحنية للمقـام ، كمـا أن لكـل مقـام طريقـة عمـل خاصـة ، ومسـارات متميزة تختلف من مقام لأخر .

تدوين دليل المقام فى الموسيقى العربية :

يراعى عند تدوين دليل المقام فى الموسيقى العربية الأتى :

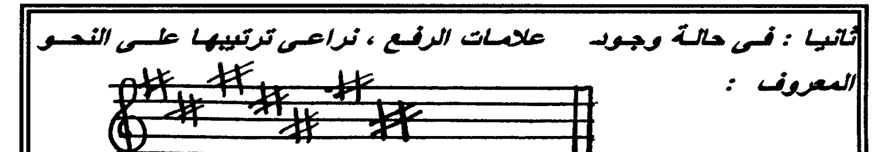
أولا : فى حالة وجود علامات الخفض ، ترتب على النحو المعروف .



وفى حالة عدم وجود أى علامة من هذه العلامات يوضع مكانها علامة (بيكار ♮) .

مثال :

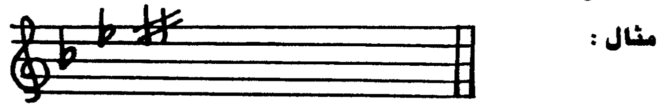
ثانيا : فى حالة وجود علامات الرفع ، نراعى ترتيبها على النحو المعروف :



وفا حالة عدم وجود أى علامة من هذه العلامات يوضع مكانها علامة (بيكار ♮) .

ثالثاً : فى حالة جمع الدليل لعلامات الخفض والرفع معاً ، يراعى كتابة العدد الأكبر فى البداية والأخر من بعده .

مثال :



وفى حالة تساوى علامات الرفع والخفض ، نبدأ بعلامات الخفض .

عائلة العجم

أولا : مقامات أصلها (عجم على العجم عشيران) .

المقـــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصــل	فرع (١)	فرع (٢)
العجم	جنس عجم على العجم عشيران	عجم جهاركاه	كرد دوكاه
شوق أور	جنس عجم على العجم عشيران	نهاوند دوكاه	عجم على العجم
الشوق أفزا	جنس عجم على العجم عشيران	حجاز جهاركاه	نوأثر على الكرد
نوروز	جنس عجم على العجم عشيران	كرد الدوكاه	بياتى نوى
عجم مرصع	جنس عجم على العجم عشيران	بياتى دوكاه	عجم الجهار كاه كرددوكاه (عودة)

ثانيا : مقامات أصلها (عجم على الراست)

المقـــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصــل	فرع (١)	فرع (٢)
تبريز (عجم على الراست)	عجم على الراست	عجم على النوى	عجم على الكردان

ثالثا : مقامات أصلها (عجم على الجهاركاه) .

المقـــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصــل	فرع (١)	فرع (٢)
جهاركاه سلطانى شوق أفزا على الجهاركاه	عجم على الجهاركاه	حجاز على الكردان	————



عائلة العجم عشيران

عائلة الراست

أولاً : مقامات أصلها (جنس راست)

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
راست	جنس راست الراست	راست النوى	راست الكردان
السوزناك (السلمك)	جنس راست الراست	حجاز النوى	راست الكردان
السوزدلار (السوزدل آرا) (الشورك)	جنس راست الراست	نهاوند النوى	راست الكردان
بشاير	جنس راست الراست	كرد النوى	راست الكردان
ماهور	جنس راست الراست	عجم النوى(سى مخفوضة كوما)	راست الكردان
نيرز(ديلدار) (راست مصرى)	جنس راست الراست	بياتى نوى	راست الكردان
دلنشين	جنس راست الراست	صبا حسينى(راست نوى للعودة)	حجاز الكردان

ثانيا : مقامات أصلها (جنس راست على الدوكاه) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
نشابورك (نيرزعلى الدوكاه)	جنس راست دوكاه	بياتى حسيـــنى	راست على المحير
عنجه رعنا (راست دوكاه)	جنس راست دوكاه	راست حسيـــنى	راست على المحير
النوى (أصفهـــان)	جنس راست دوكاه	راست النوى	راست على المحير

ثالثا : مقامات أصلها (جنس راست على اليكاه) .

المقـــــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
اليكاه (نيرزعلى اليكاه)	راست يكاه	بياتى دوكاه	راست على النوى
مجلس أفروز	راست يكاه	راست الراست	راست النوى
شرف نما (سوزناك يكاه)	راست يكاه	حجاز دوكاه	راست النوى

رابعا : مقامات أصلها (جنس راست على النوى)

المقـــــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
نوى قشطـة (راست النوى)	راست نوى	راست محير	راست السهم
نوى كرد (بشاير النوى)	راست نوى	كرد محير	راست السهم

خامسا : مقامات تستخدم درجـة عارضة للتلوين.

- مقام سازكار (مقام راست ملون بدرجة (رى #)) .
- مقام بنجكاه (مقام راست ملون بدرجة(فـا #)) .
- مقام ناز (نكار) (مقام راست ملون بدرجة(صول b)) .
- مقام دلكشا (مقام سوزناك ملون بدرجة(رى b)) .
- مقام رهاوى (مقام راست ملون بدرجة الكوشت المخفضوضة كـــومـــا) .

سادســا : مقامات تركز على غماز المقام .

المقـــــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
شوق دل (بركزعلى حجاز النوى)	راست الراست	عجم النوى	حجاز النوى

ساقط من اصل المصور

عائلة النهاوند

أولا : مقامات أصلهـا (جنس نهاوند على الراست) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
النهاوند الطبيعى (ذو الحساس)	جنس نهاوند على الراست	حجاز النوى	نهاوند الكردان
النهاوند الكردى	جنس نهاوند على الراست	كرد النوى	نهاوند الجهاركاه نهاوند الكردان
النهاوند الكبير	جنس نهاوند على الراست	نهاوند النوى	نهاوند الكردان
النهاونـد المرصـع (سنبلة نهاوند) (بزم طرب)	جنس نهاوند علىالراست	حجاز جهاركاه	حجاز كردان
الطرز الجديد (نوروز سلطانى)	جنس نهاوند على الراست	عجم على النوى	عجم الكردان

ثانيا : مقامات أصلهـا (جنس نهاوند على اليكاه) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
الفرحفزا (نهاوند كردى على اليكاه)	جنس نهاوندعلى اليكاه	كرد الدوكاه	نهاوند الراست
سلطان يكاه (نهاوند طبيعىعلى اليكاه)	جنس نهاوند على اليكاه	حجاز الدوكاه	نهاوند النوى
دلكشيده(غنرأفشان) (بياتى على اليكاه)	جنس نهاوند على اليكاه	بياتى الدوكاه	نهاوند النوىكرد دوكاه(عودة)

ثالثا : مقامات أصلها (نهاوند على درجة الدوكاه) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
البوسليك (نهاوند كردى على الدوكاه)	جنس نهاوند على الدوكاه	كرد الحسينى	نهاوند المحير
بوسليك جديد(نهاوندطبيعى على الدوكاه)	جنس نهاوند على الدوكاه	حجازى الحسينى	نهاوند المحير
طاهر بوسليك	جنس نهاوند على الدوكاه	راست النوى	بياتى الحسيـنى
العشاق مصرى	جنس نهاوند على الدوكاه	بياتى حســينى	راست النوى

رابعاً : مقامات أصلها (نهاوند على درجة النوى) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
النوى عجم (عشاق مصرى على النوى)	جنس نهاوند على النوى	بياتى محيـر	ـــــــــــ

خامساً : مقامات أصلها (نهاوند على العجم عشيران) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
شوق آور (نوروز سلطانى على عجم عشيران)	جنس نهاوند على العجم عشيران	جنس عجم على الجهاركاه	عجم على العجم

سادسا : مقامات تستخدم درجة عارضة للتلوين

– مقام حصار بوسليك (نهاوند طبيعى على الدوكاه (بوسليك جديد) ملون بدرجة الحصار) .

عائلة النوأثر

أولا : مقامات أصلها (عقد نوأثر على الراست) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
نوأثـر (نوى أثـر)	عقد نوأثر على الراست	حجاز النوى	نهاوند الكردان راست الكردان
نكريز	عقد نوأثر على الراست	نهاوند النوى	كرد المحير نهاوند الكردان
بسنديده	عقد نوأثر على الراست	راست النوى	راست الكردان

ثانيا : مقامات أصلها (عقد نوأثر على الدوكاه) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
حصار نوأثر على الدوكاه	نوأثر دوكاه	حجاز حسينى	نهاوند المحير راست المحير

ساقط من اصل المصور

عائلة البياتى

أولا : مقامات أصلها (جنس بياتى على الدوكاه)

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
بياتى	جنس بياتى دوكاه	نهاوند النوى	كرد الحسينى
نجدى الحسينى	جنس بياتى دوكاه	جهاركاه على الجهاركاه	نهاوند النوى
حسينى (كردانية)	جنس بياتى دوكاه	بياتى الحسينى	راست النوى
كلعزار	جنس بياتى دوكاه	راست النوى	بياتى الحسينى
شورى (قارجعار – قارجهار– بياتى عربان)	جنس بياتى دوكاه	حجاز نوى	نهاوند الكردان
عرضبار	جنس بياتى دوكاه	جهاركاه على الجهاركاه	حجاز النوى نهاوند نوى(عودة)
بياتى سلطانى	جنس بياتى دوكاه	راست النوى	نهاوند النوى
بياتين	جنس بياتى دوكاه	بياتى نوى	نهاوند الكردان
عشاق تركى	جنس بياتى دوكاه	راست اليكاه	————
محير (الركوز على المحير)	جنس بياتى دوكاه	بياتى الحسينى	راست النوى بياتى محير

ثانيا : مقامات أصلها (بياتى على العشيران)

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
حسينى عشيران (بياتى على العشيران)	جنس بياتى على الحسينىعشيران	بياتى دوكاه	بياتى حسينى
بوسليك عشيران (بياتى على العشيران)	جنس بياتى على الحسينىعشيران	نهاوند دوكاه	كرد بوسليك
نهوفت (نهفـــت)	جنس بياتى على الحسينىعشيران	راست دوكاه	بياتى حسينى

ثالثا : مقامات تستخدم درجة عارضة للتلوين .

- مقام صفا (مقام بياتى مع لمس درجة الصبا) .
- مقام حصار بياتى (مقام بياتى مع لمس درجة الحصار) .

رابعا : مقامات يتلون فيها جنس الأصل

- مقام أصفهـان

جنس بياتى دوكـاه + راسـت النـوى + أراضيـه (راسـت الدوكـاه)

ثم يعود إلى (نهاوند النوى) إلى بياتى الدوكاه (أصـل) .

خامسا : مقامات تركز على الدرجة الثالثة .

- مقام الجهاركاه .
- مقـام بيـاتى يتـم التركـيز فيـه علـى جنـس الجهـار كـاه وركـوزه درجـة الجهاركاه .

جنس جهاركاه + جنس بياتى + نهاوند الكردان .

عائلة الصبـا

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
صبـــــا	جنس صبا دوكاه	حجاز جهاركاه	حجاز كردان
صبا زمزمة	جنس صبا دوكاه ملون بدرجتى الكرد والزيركولاه	حجازعلىالجهاركاه	حجاز كردان
صبابوسليك	جنس صبادوكاه ملون بدرجتىالبوسليك والزيركولاه	حجازعلىالجهاركاه	حجاز كردان

ساقط من اصل المصدر

عائلة الكرد

أولا : مقامات أصلها (جنس كرد على الدوكاه)

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
كرد	جنس كرد على الدوكاه	كرد الحسينى	نهاوند النوى
شهناز كردى	جنس كرد على الدوكاه	حجاز الحسين	كرد محير
محير كردى	جنس كرد على الدوكاه	بياتى الحسينى	بياتى محير
ذوق طرب	جنس كرد على الدوكاه	حجاز النوى	نهاوند الكردان
عجم كردى	جنس كرد على الدوكاه	عجم الجهار كاه	كرد محير

ثانيا : مقامات أصلها (كرد على درجـة الراست) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
الطرزنوين	جنس كرد على الراست	حجاز الجهاركاه .	نوأثر العجم
الحجاز كاركورد (كرد يلى حجازكار)	جنس كرد على الراست	كرد النوى	كرد الكردان

ثالثا : مقامات أصلها (كرد مصور على العشيران) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
شوق طرب	جنس كرد على العشيران	صبا دوكاه	حجاز جهاركاه
كردين	جنس كرد على العشيران	كرد الدوكاه	كرد الحسينى

رابعـــا : مقامات تستخدم درجة عارضة للتلوين

مقام حصاركرد [مقام كرد ملون بدرجـــة الحصـــــار] .

ساقط من اصل المصور

عائلة الحجاز

أولاً : مقامات أصلها (جنس حجاز على الدوكاه) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
حجازالأوج	حجاز دوكاه	راست نوى	بياتى حسينى
حجاز عجمى	حجاز دوكاه	نهاوند نوى	كرد حسينى
شهناز	حجاز دوكاه	حجاز حسينى	حجاز محير
حجازين	حجاز دوكاه	حجاز نوى	نهاوند الكردان

ثانيا : مقامات أصلها (جنس حجاز مصور على الراست) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
حجاز كار(شهناز على الراست)	جنس حجاز على الراست	حجاز النوى	نهاوند الكردان
زنجران	جنس حجاز على الراست	عجم الجهاركاه نهاوند نـــوى	حجاز الكردان
زنـــكلاه	جنس حجاز على الراست	راست نـــوى	عجم جهاركاه

ثالثا : مقامات أصلها (جنس حجاز مصور على العشيران) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
سوزدل(شهناز على الراست)	جنس حجازعلى الحسينى عشيران	حجاز بوسليك	حجاز حسينى
حجاز همايونى (حجازين علىالعشيران)	جنس حجاز على الحسينى عشيران	حجاز دوكاه	نهاوند نوى

رابعـــا :مقامات أصلها(حجاز مصور على اليكاه) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
شوق دل (حجاز أوج على اليكاه)	جنس حجاز على اليكاه	راست علىالراست	عجم أو حجاز النوى
نهوفت العرب(حجازعجمى على اليكاه)	جنس حجاز على اليكاه	نهاوند علىالراست	حجاز النوى
شد عربان(شت عربان) شهناز اليكاه	جنس حجاز على اليكاه	حجاز دوكاه	حجاز النوى

خامسا : مقامات أصلها (جنس حجاز العراق) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
أوج آرا(شهناز على العراق)	جنس حجاز على العراق	حجاز على(فا-) نم حجاز	حجاز أوج

سادسا : مقامات أصلها (جنس حجاز الجهار كاه) .

المقـــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
جهاركاه تركى(شهنازعلى الجهاركاه)	جنس حجاز على الجهاركاه	حجاز الكردان	حجاز الماهوران

ساقط من اصل المصدر

عائلة السيكاه

أولا : مقامات أصلها (طبع السيكا) .

المقــــام	الخلية الأولى	الخليــة الثانية	الخلية الثالثة
	أصـــل	فرع (١)	فرع (٢)
سيكــــاه	طبـــع سيكاه	راست نوى	راست كردان
هزام (خزام) (سيكا تركى)	طبـــع سيكـــاه	حجاز نوى	راست كردان أو نهاوند كردان
شعار (وجـه عرضبار)	طبـــع سيكـــاه	نهاوند نوى	نهاوند كردان
مستعار	طبـــع سيكـــاه	نهاوند نوى بحساسة (فا #)	نهاوند الكردان
أنفاس الطيب	طبـــع سيكـــاه	كرد نوى	نهاوند الكردان كرد المحير
المايـة (أوشـــار)	طبـــع سيكـــاه	بياتى حسينى	راست الكردان

ثانيا : مقامات تستخدم درجة عارضة للتلوين

مقام الرمـل ، مقام سيكا ملون بدرجة الصبا (صول b) .

ثالثا : مقامات أصلها (طبــع سيكا على درجــة العراق) .

المقــــــام	الخلية الأولى	الخليـــة الثانية	الخلية الثالثة
	أصــــل	فرع (١)	فرع (٢)
العراق	طبع سيكا على العراق	بياتى دوكاه	راست نوى
أشواق العراق	طبع سيكا على العراق	بياتى دوكاه	حجاز حسينى
دلكش حاوران	طبع سيكا على العراق	بياتى دوكاه	بياتىحسينى صباحسينى
مابين الهضاب	طبع سيكا على العراق	بياتى دوكاه	كرد نوى
ذكرى	طبع سيكا على العراق	بياتى دوكاه	صبا نوى
سُعادية (خزام جديد)	طبع سيكا على العراق	بياتى دوكاه	حجاز نوى
يوم الوداع (حنين الحجاز)	طبع سيكا على العراق	بياتى دوكاه	حجازنوىمع إستخدام لا#
تهامية	طبع سيكا على العراق	بياتى دوكاه	بياتى نوى
سهروردية	طبع سيكا على العراق	بياتى دوكاه	عجم حسينى
راحةالأرواح(هزام على العراق)	طبع سيكا على العراق	حجاز على الدوكاه	راست النوى
كاظمية	طبع سيكا على العراق	حجاز على الدوكاه	حجاز أوج
إستعطافــات	طبع سيكا على العراق	حجاز على الدوكاه	نهاوند أوج
كهرمانيــة	طبع سيكا على العراق	حجاز على الدوكاه	بياتى أوج
عراق غريب	طبع سيكا على العراق	حجاز على الدوكاه	كرد نوى
شهابية	طبع سيكا على العراق	حجاز على الدوكاه	صبا على الحسينى
نسائم نجد	طبع سيكا على العراق	حجاز على الدوكاه	بياتى حسينى
صدى العراق	طبع سيكا على العراق	حجاز على الدوكاه	حجاز نوى
خافقة (نوح الحمام)	طبع سيكا على العراق	حجاز على الدوكاه	حجازنوىمع استخدام لا#
لهفات الشوق	طبع سيكا على العراق	حجاز على الدوكاه	نكريز نوى حجازحسينى
شمس العراق	طبع سيكا على العراق	حجاز على الدوكاه	عجم حسينى

المقـــــــام	الخلية الأولى	الخليـة الثانية	الخلية الثالثة
	أصــــل	فرع (١)	فرع (٢)
أمواج العراق	طبع سيكاه على العراق	راست دوكاه	حجاز نوى
بورجين	طبع سيكاه على العراق	راست دوكاه	نهاوند نوى
مغربية	طبع سيكاه على العراق	راست دوكاه	نكريز نوى
حنينية	طبع سيكاه على العراق	راست دوكاه	صبا حسينى
منادم	طبع سيكاه على العراق	راست دوكاه	بياتى حسينى
حيران	طبع سيكاه على العراق	راست دوكاه	عجم حسينى
بستة أصفهـان	طبع سيكاه على العراق	راست دوكاه	راست نوى
رحتفزا	طبع سيكاه على العراق	كرد دوكاه	عجم جهار كاه
بستة نكار	طبع سيكاه على العراق	صبا دوكاه	حجاز جهار كاه
فرحناك	طبع سيكاه على العراق	جهاركاه دوكاه	راست نوى
أوج آرا	طبع سيكاه على العراق	طبع سيكاه على اليكاه	طبع سيكاه على الأوج
رونق نمـا	طبع سيكاه على العراق	طبع سيكاه على اليكاه	نهاوند نوى بالحساس

ساقط من اصل المصور

ساقط من اصل المصدر

ساقط من أصل المصدر

ساقط من اصل المصور

ساقط من اصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

ثانياً : عنصر الإيقاع

الإيقاع هو الناظم الزمنى للأنغام فى الموسيقى العربية ، والإيقاع فى جوهره هو التوازن والتناسب والنظام الذى أقره الله سبحانه وتعالى لبقاء الكون ودوامه ، أما الإيقاع فى مفهومه الأدبى والفنى فهو الذى ينظم الحركة الفنية حسناً وجمالاً .

– الإيقاع عند النظريين العرب :

* هو النسب الزمانية ، عند الكندى (٧٩٦ – ٨٧٤ م) .
* هو سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلات مجوفة كالطبل والمزهر ، عند الفرابى (٨٧٠ – ٩٥٠ م) .
* هو تقدير لزمان النقرات ، عند ابن سينا (٩٨٠ – ١٠٣٧ م) .
* هو نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير عند ا رموى (ت ١٢٩٤ م)

وهكذا فالإيقاع عند النظريين العرب ، هو مجرد سلسلة من النقرات ميزتها الوحيدة هى نسبها الزمنية .

الأوزان : (الأصول الإيقاعية) :

هى العنصر الأساسى الثانى بعد النغم ، وهى الجزء الثانى من صناعة فن الموسيقى ، وضعت عليه مختلف القوالب ا لية والغنائية حتى لاتختل أوزانها ، والأوزان بمنزلة أجزاء العروض الشعرى .

الإيقاع : هو النبرات الإيقاعية التى تلعب دوراً هاماً فى تركيب الجملة الموسيقية .

الضرب : جملة نقرات متنوعة القوة والضعف ، مختلفة النبرات ، تضبط أزمنتها وتتوالى حسب نظام معين خاص .

الميزان : أداة تنظيم وقياس لأزمنة النغمات ، فهو يقسمها إلى مجموعات متساوية تتكرر حسب نظام خاص فيأتى اللحن موزونا جميل الوقع .

التعمير (الحشو) : هو الزخرفة الإيقاعية ، وهو بمعنى التنوع والإثراء ، حسب مقدرة الناقر .

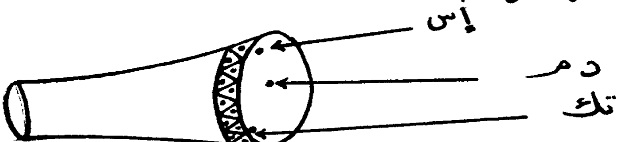
الرموز الخاصة بتدوين العلامات الإيقاعية :

العلامة						
الرمز	دوم	تاك	دمْ	تكْ	دُ	تَ

الرموز الخاصة بتدوين علامات الصمت (السكتات)

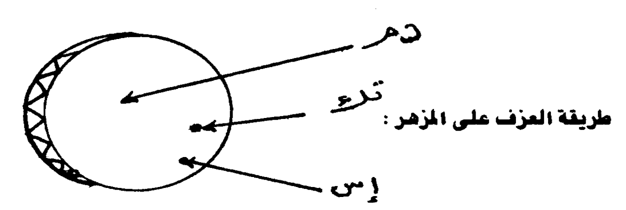
العلامـة			
الرمـز	إسْ	إسً	إ

طريقة العزف على الطبلة :



* الـدم : تعرف براحة الكف لليد اليمنى فى وسط الطبلة .
* التك : تعزف بأطراف أصابع اليد اليمنى على طرف الطبلة .
* الإس : تعزف بأطراف الصابع (الوسطى والبنصر والخنصر) لليد اليسرى على طرف الطبلة .

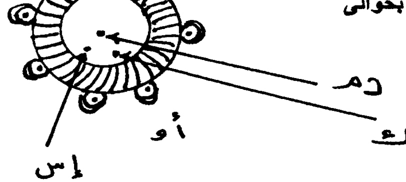
طريقة العزف على المزهر :



* الدم : تعزف بأصبعى الوسطى والبنصر لليد اليمنى فوق طرف المزهر بحوالـــى مابين (٤ : ٨ سم) حسب قطر المزهر .
* التك : تعزف بالبنصر لليد اليمنى على طرف المزهر .
* الإس : تعزف بالبنصر أو الوسطى لليد اليسرى على طرف المزهر .

طريقة العزف على الرق :

* الدم : تعزف بأصبع السبابة لليد اليمنى فوق طرف الرق بحوالى (٥:٧سم) .



* التك : تعزف بأصبع البنصر أو الوسطى لليد اليمنى على طرف الرق أو الصاجات (السنجات) .

* الإس : تعزف بأصبع الوسطى أو البنصر لليد اليسرى على طرف الرق أو على الصاجات (السنجات) .

سرعة العلامات الزمنية :

العلامات	سرعة بطيئة (فى الدقيقة)	سرعة بتأن (فى الدقيقة)	سرعة معتدلة (فى الدقيقة)	سرعة شديدة (فى الدقيقة)
♩	٦٠	٦٦	٨٠	١٠٠
♪	١٢٠	١٣٢	١٦٠	٢٠٠
𝅘𝅥𝅯	٢٤٠	٢٦٤	٣٢٠	٤٠٠

ساقط من اصل المصدر

نماذج من الضروب المستخدمة في الموسيقى العربية

الأوزان الثنائية

الضرب	التدوين
الوحدة السائرة (فوكس) شكل (١)	$\frac{2}{4}$
الوحدة الطائرة (فوكس) شكل (٢)	$\frac{2}{8}$ $\frac{2}{8}$
المخلص عراقي	$\frac{2}{4}$
الملفوف	$\frac{2}{4}$
البمب	$\frac{2}{4}$

الأوزان الثلاثية

القالس	$\frac{3}{4}$
سماعى سربند	$\frac{3}{8}$
سماعى طائر	$\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$
مخلص جزائري	$\frac{3}{8}$
سماعى داج	$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

الأوزان الرباعية

الوزن	الميزان
الوحدة الكبيرة	4/4
الوحدة الصغيرة (اللف)	4/8
السعودى	4/8
أيوب	4/8
الرومبا	4/8
الدرج المغنى	4/4
المصدر الليبى	4/4
الدو/ يك	4/4
المصمودى الصغير	4/4

الأوزان الخماسية

أقصاق تركى (شريا)	‖	$\frac{5}{8}$
المخلص المراكشى	‖	$\frac{5}{8}$
المصدر العراقى	‖	$\frac{5}{8}$

الأوزان السداسية

سكين سماعى	‖	$\frac{6}{4}$
مدور عزف	‖	$\frac{6}{4}$
دارج خليجى	‖	$\frac{6}{8}$
دارج مصرى	‖	$\frac{6}{8}$
الدرج الجزائرى	‖	$\frac{6}{8}$
المخلص الجزائرى	‖	$\frac{6}{8}$

الأوزان السباعية

الوزن	الميزان
النوخت	7/4
الدور الهندى	7/8

الأوزان الثمانية

الوزن	الميزان
المصمودى المصرى	8/4
المصمودى	8/4
البلدى	8/8
البلدى الصعيدى	8/8
المقسوم	8/8
الزفة	8/8
القتا قوفتى	8/8
الصوت الشامى (خليجى)	8/8

الأوزان التساعية

الوزن	الإيقاع
أقصاق تركي	9/8
أقصاق أفرنجي	9/8

الأوزان العشرية

الوزن	الإيقاع
أصول سماعي	10/8
السماعي الثقيل	10/8 10/8
سماعي أقصاق تركي	10/8
سماعي أقصاق	10/8
چورچينيا	10/16

الأوزان الحادية عشر

الوزن	الإيقاع
العويص	11/4
الزرفكند	11/4

الأوزان الاثنى عشر

الوزن	الإيقاع
المدور التركي	12/4
المدور المصري	12/4

الأوزان الثالثة عشر

الوزن	الإيقاع
المربع	ش ١ — 13/4
	ش ٢ — 13/4
	ش ٣ — 13/4
الظرافات	ش ١ — 13/8
	ش ٢ — 13/8

الأوزان الرابعة عشر

المحجر المصري	ش ١ — $\frac{14}{4}$ ش ٢ — $\frac{14}{4}$ $\frac{14}{4}$

الأوزان السادسة عشر

المخمس المصري	ش — $\frac{16}{4}$ $\frac{16}{4}$
النوخت الهندي	$\frac{16}{4}$ $\frac{16}{4}$

التاسعة عشر

الأوفر المصري	ش — $\frac{19}{4}$ ش — $\frac{19}{4}$

الفاخت المصري

$\frac{20}{4}$

$\frac{20}{4}$

$\frac{20}{4}$

الشنبر الحلبي

$\frac{24}{4}$

الرهج المصري

$\frac{24}{4}$

الستة عشر المصري

$\frac{32}{4}$

الورشان المصري

$\frac{32}{4}$



الفصل الثانى

التـــــذوق والتحليـــــل

ساقط من اصل المصدر

ساقط من أصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

ساقط من أصل المصدر

ساقط من أصل المصدر

ساقط من اصل المصور

تخت الموسيقى العربية

(الفرقة التقليدية العربية)

يُعد التخت العربى التقليدى الدعامة الأساسية التى يتم من خلالها التعرف على موسيقانا العربية الغنائية منها والآلية ، فنحن نستمع من خلال هذا التخت إلى أروع النماذج من تراثنا الموسيقى والغنائى ، والتى نعتز ونفتخربها .

ربطت آلات تخت الموسيقى العربية بين الإنسان العربى وحضاراته العريقة من خلال الرحلات التاريخية لهذه الآلات عبر العصور المختلفة .

والتخوت الموسيقية كانت فى عهدها بمثابة المدارس التى يتعلم فيها المنشدون والعازفون أسرار الفن الموسيقى العربى وتصقل فيها مواهبهم وتقوى أصواتهم .

أطلق إسم (التخت) على الفرقة الموسيقية الصغيرة التى تصاحب الغناء العربى ، وكان ذلك حوالى أوائل القرن التاسع عشر ، فإزدهر إسم (التخت) وإنتشر إلى حوالى نهاية النصف الأول من القرن العشرين ، وزادت عدد آلاته الموسيقية وتنوعت ، فعرف بالفرقة الموسيقية .

التخت كمصطلح لغوى :

عُرف التخت كمصطلح لغوى بمعنى " عرش الملك أو منبره ، السرير أو المقعد ، خزانة لحفظ الملابس أو سبورة ، وتخص على الأكثر المكان المرتفع والذى يكون مرئياً لدى الناس بوضوح تام " .

التخت كمصطلح فنى :

" .... يسمى أهل مصر مجموع آلات الدف والعود والقانون والكمنجة والناى بالتخت ...

فالدف من متعلقات الضروب وباقيها من متعلقات الألحان " . فالتخت " هو جماعة العازفين مع المغنين للأغانى العربية " ويتألف من خمس أو ست آلات متنوعة .

ومن خلال تعرفنا على المصطلح اللغوى والمصطلح الفنى للتخت ، نجد " أن التخت كلمة فارسية مُعربة ، تعنى المكان المرتفع نسبياً عن سطح الأرض ، المعد لجلوس مجموعة موسيقية محدودة العدد من الأفراد ، وأنواع الآلات ، تعمل فى مصاحبة المغنى العربى ، وقد عُرف التخت منذ أوائل القرن التاسع عشر وإزدهر وشاع محافظاً على تكوينه حتى أوائل القرن العشرين .

وقد عُرف التخت فى مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التى أقرها المجمع اللغوى .

TAKHT :

Arabic Orchestera

تطور تخت الموسيقى العربية :

إنتشرت الفرق الموسيقية التقليدية مع إختلافات بسيطة أحياناً تكون فى التكوين وأحياناً أخرى فى الإسم ، ولكنها تتفق جميعاً فى كونها تؤدى الألوان المختلفة للتراث الغنائى العربى بنفس الأسلوب ، وتكاد تكون موحدة التقاليد ، المطرب هو عنصرها الساسى ، فالتخت العربى يقوم على عناصر ثابتة ، تكاد تكون متشابهة فى كل أجزاء العالم العربى .

العناصر الغنائية للتخت :

أولا : الصييت (المطرب) :

هو إسم ضمن عدة أسماء لُقب به المغنى ، أصطلح على تسميته حالياً بـ (المطرب) .

كان (الصييت) يرتدى فى أول عهده جلباباً ومعطفاً وفوق رأسه عمامة ، أبدلت فيما بعد بـ (الطربوش) وأبدل الجلباب فيما بعد بالبدلة(الإسموكين).

كان المتبع أن يغنى مطرب التخت ثلاث وصلات كل منها فى عائلة مقامية واحدة ، لذا كان يتميز بالصوت القوى اللامع ، مع قدرات خاصة فى المسارات اللحنية والإنتقالات النغمية .

ثانيا : السنيد :

هو المغنى الثانى فى التخت وصوته يكون مقارباً لصوت المطرب حيث يؤدى بدلاً من المطرب عندما يتوقف للراحة أو أى عائق ويُختار من بين مجموعة المذهبجية حيث يكون أكفأهم لأداء هذه المهمة .

ثالثا : المذهبجية : ويطلق عليهم الأن (الكورس) أو (الكورال) ، وكلمة مذهجبية جمع مفردها (مذهبجى) ، وتتكون من (مذهب + جى) والمذهب يعنى فى بعض المؤلفات العربية الغنائية ، الجزء الأول مثل أول الدور الغنائى أو الطقطوقة ، أما (جى) فهى كلمة تركية للدلالة على المشتغل بالشيئ ، وهنا تعنى من يقوم بإداء المذهب .

وهكذا ينحصر دور المذهجبية فى أداء الغناء الجماعى ، المتمثل فى غناء الموشحات ، وتكرار المذهب فى الطقطوقة ، وتبادل الغناء مع المطرب فى الدور فى الجزء المعروف بـ (الهنك) .

العناصر الموسيقية للتخت (الآلاتية) (العازفون) .

أطلقت كلمة (آلاتية) على عازفى التخت من المحترفين الذين يعزفون فى محافل العرس والزفاف وحفلات الختان .

كذلك كان يسمى المطرب الذى يعزف على آلة طرب بـ (الآلاتى)
.... ويقال عن الآلاتى عادة أنه (ضرب) أو (طرب) أو (عمل) . "
إعتاد الآلاتية (العازفون) حفظ ما يؤدونه وذلك مشافهة أو بالتلقين مما يترك للعازف حرية الإرتجال وأداء الزخارف وهذه من أهم السمات المميزة للموسيقى العربية .

العناصر المكملة للتخت (المطيباتى) :

يعتبر (المطيباتى) وهو الشخص الذى يقوم بالمدح فى صوت المطرب وتشجيعه ويبالغ فى ذلك حيث يقوم بالإيحاء للزبائن بحسن وقوة صوت المطرب ، الذى يعطيه نسبة من الأجر كذلك صاحب الليلة أو الفرح حتى يقتنع بحسن إختيار المطرب .

وكان (المطيباتى) يقوم بإرتداء زى مزركش ويضع خاتما فى أصبعه ، ويكون مسئولاً طوال غناء المطرب بإستمرار أهات المعجبين وذلك بإصداره لبعض الكلمات مثل (الله ياسى فلان ((اسم المطرب)) .... الخ

الآلات الأساسية لتخت الموسيقى العربية

إحتوى التخت التقليدى للموسيقى العربية بتكوينه الطبيعى على مجموعة من الألوان الصوتية المتناسقة المنسجمة ، تضمها لوحة فنية رائعة ، فمن الآلات الوترية نجد آلات (العود - القانون - الكمان) ومن آلات النفخ نجد آلة (الناى) ومن الآلات الإيقاعية نجد (الرق - الدف) وهذه الآلات تمثل مختلف الطوابع الصوتية المختلفة لتكوين أى(أوركسترا) مهما زاد عدد أفراده .

وقد لاحظنا فى تخت الموسيقى العربية التقليدى ظهور جميع الآلات الموسيقية فردية دون تكرار ، وهنا لابد وأن نتيقن إشتراط مهارة كل عازف عليها التى هى أساس لفن الإرتجال فى الموسيقى العربية والتى يعتبر من أهم الدعائم التى يثبتها ويقويها تخت الموسيقى العربية التقليدى

القوالب الدلية

التخت العربى فى القرن التاسع عشر

كان للموسيقين والمغنين فى هذا العصر شيخ يسمى (شيخ الطائفة) يشرف على المجاميع الآتية :

أولا : الآلاتية : ، وكان يطلق عليهم (المزاهرية) وهم جماعة المغنين والمنشدين والعازفين فى التخت .

ثانيا : طوائف المزمار البلدى ، وموسيقى النحاس والشموتية (المداحين)

من أشهر التخوت فى هذا القرن نذكر تخت محمد العقاد الكبير الذى صاحب المطرب عبده الحامولى ، ويتكون هذا التخت من :

العازف	الآلــة
محمد العقاد	قانون
سامى الشوا	كمان
أحمد حسنين	عود
أمين برزى	ناى
على عبد البارى	مذهبجى
محمد كامل	رق

وتخت محمد عثمان الذى تكون من :

العازف	الآلــة
محمد عثمان	عزف عود وغناء
على صالح	ناى
حسن العقاد	قانون
أنطوان الشوا	كمان
محمد الشامى	رق

التخت العربى فى القرن العشرين

إن الثلث الأول من القرن العشرين كان عصر إزدهار للتخت العربى التقليدى الذى إحتل القصور فى حفلات الطرب ومعظم التسجيلات الغنائية والموسيقية .

أما بداية التكوين الحقيقى للتخت الذى ظهر فى صورة الفرقة الموسيقية بإضافة بعض الآلات الدخيلة على آلاته المعروفة كان فى أواخر عام ١٩٣٤ م عندما بدأ الإرسال الإ ذاعى فى القاهرة ، ومن هنا بدأت نقطة الإنطلاق لبداية تكوين الفرق الموسيقية ، وبداية إنزواء التخت العربى التقليدى ، كما بدأ إنشاء المعاهد الموسيقية المتخصصة ، وبدأ تخريج عازفين متخصصين فى العزف على آلات غربية مثل الكمان والشيللو والبيانو والكونترباص .

وكان سيد درويش أول من أضاف آلات (الشيللو) و(الكونترباص) و(الأبوا) و (البيانو) للتخت التقليدى .

أما محمد عبد الوهاب فبجانب إضافته لآلات جديدة على الفرقة الموسيقية ، وظف هذه الآلات لتخدم الموسيقى العربية بإبراز مقوماتها وخصائصها الأساسية ، فمن الآلات التى أضافها محمد عبد الوهاب ، نذكر: (الجيتار – الجيتارالكهربائى – الماندولين – البيانو – الأبوا – الاكورديون)

بالإضافة إلى إستخدامه معظم آلات النفخ بأنواعها المختلفة فى الكثير من أناشيده ، بل دعم الفرقة الموسيقية العربية ببعض آلات الجاز .

ومنذ عام ١٩٦٧ م . بدأ ظهور الفرق الموسيقية المعاصرة التى تؤدى التراث العربى ، حيث تم إنشاء الفرقة العربية بقيادة عبد الحليم نويره ، ومن بعدها ظهرت فرق أخرى منها ، فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية ، وفرقة إحياء التراث للغناء العربى ، وفرقة تخت الموسيقى العربية .

كما ظهرت مجاميع تماثل التخت العربى منها خماسى الحفنى وغيرها.

وقد أدى ظهور الفرق الموسيقية العربية والمجاميع الشبيهة بالتخت التقليدى إلى إحياء روائع فن الموسيقى والغناء العربى الراقى من تراثنا الكلاسيكى ، وأدى ذلك إلى إستيعاب الجماهير للقيم الفنية الأصلية لموسيقاهم العربية كما أدت هذه الظاهرة إلى زيادة الوعى الفنى فى خلق آداب الإستماع للجمهور العربى ، وظهور قيم جديدة وتقاليد لها قيمتها سواء فى الأداء أو فى حسن الإستماع ، بالإضافة إلى جذب الشباب لتذوق موسيقاهم والتعرف على تراثهم الأصيل .

الصيغ الغنائية العربية

القصـيدة الغنائية

تعتبر القصيدة الغنائية من أقدم ألـوان الغنـاء العربـى ، فهـى تعتمـد على مجموعة منتقاه مـن الأبيـات الشـعرية ، والشـعر أسـلوب فخـار العـرب ومنبع مكارمهم ومعرض فصاحتهم ومظهر نبلهم ومجرى أفكارهم .

والشعر والغناء توأمان ،لذا كانت للقصيدة المكانة الأولى فى الغناء العربى قبل أن نعرف انواع الغناء الأخرى .

القصيدة الدينية :

ظهرت القصيدة الغنائية فى مصر فى القرن التاسع عشـر فـى حلقـات الذكـر الليثى ، وفى الموالد وفى أفراح المحافظين ، فكان غناء القصيـدة يتـم علـى النحو الآتى :

أولا : مرحلة الجلوس (المديح)

أ) مدح الرسول صلى الله عليه وسلم .

ب) مدح آل بيت الرسول .

ثانيا : مرحلة الوقوف (إنشاد الأشعار الصوفية)

أ) تؤدى البطانة مذهبا أساسيا .

ب) يتكرر المذهب عدة مرات بالتناوب مع إرتجالات حرة منمقة يؤديها المنشد المنفرد .

وكان شيخ الطريقة عارفا بكل المقامات الموسيقية ومساراتها النغمية ، وكان يقود الإنشاد بعبارة (لا إله إلا الله).

القصائد الدنيوية :

كاد غناء القصيدة يقتصر على الإنشاد الدينى حتى منتصف القرن التاسع عشر تقريبا حيث بدأ الإهتمام بالقصائد الدنيوية ، حتى أصبح لايخلو منها سامر وعرس فى حفلات الطرب القديم ، وكانت القصيدة عادة يختتم بها سهرة الطرب .

وتعتبر ألحان القصيدة عادة من الألحان ذات الطابع الفنى المتقن ينفرد المطرب بأدائها دون مصاحبة من جانب المنشدين ، وتوزن غالبا على الوحدة الكبيرة ($\frac{٤}{٤}$)

مراحل تطور القصيدة :

أولا : إعتمدت القصيدة فى البداية على الإرتجال ولم يكن لها لحن ثابت شأنها فى ذلك شأن الموال .

ثانيا : أصبح للقصيدة لحن ثابت محدد لا يخرج عنه المطرب ويرجع الفضل فى ذلك لعبده الحامولى .

ثالثا : التماذج والتوافق بين الكلمة واللحن ويرجع الفضل فى ذلك لأبو العلا محمد .

رابعا : الإهتمام بوجود مقدمات ولازمات موسيقية مع قوة التعبير المزج بينه وبين الطرب بفضل محمد القصبجى ومحمد عبد الوهاب والسنباطى وفريد الأطرش .

الموشح الغنائى

يرجع الموشح الغنائى إلى مـا بعد فتح الأندلس ، حيث تحـرر مـن الأوزان الشـعرية ومـن الإعـراب ، ودخلتـه بعـض الألفـاظ مثـل العاميـة والأعجمية ، كمادخلت عليه بعض الألفاظ مثل :

(أمان – جانم – عمرم – ياليل – ياعين)

وذلك لإستقامة الوزن .

يـؤدى الموشـح ، المجموعـة الصوتيـة ، ثـم أصبـح المطـرب يـؤدى الخانــــة .

أجزاء الموشـح :

أ) بدنية أو اكثر (اللحن فى المقام الساسى) .

ب) الخانة (اللحن فى منطقة الجوابات) .

ج) الغطاء (نفس لحن البدنية ولكن بكلمات جديدة)

تطور الموشـح :

قـام محمـد عثمـان بتطويـر قـالب الموشـح بإضافتـه للغنـاء التبـادلى التجاوبى بين المطرب والمذهبجية (الهنك) .

أنواع الموشح :

أ) موشح كامل ∙ بدنية + خانة + غطاء) .

ب) موشح ناقص (إذا إفتقد أحد مكوناته) .

الموشح الدينى :

لقد عرفت مصر الموشحات الدينية منذ العهد الفاطمى ، وقد إعتمـد المنشدون والوشاحون فى غنائهم على ماتعملوه وإقتبسوه من قراءات

القرآن السبع ، فكانت المواكب في العصر الفاطمي حافلة بالموشحات الدينيةالتى يؤديها المنشد ويرددها الأخرون بعده فى الإحتفال برؤية هلال رمضان ومولد الرسول صلى الله عليه وسلم وموالد آل البيت ، فإهتمام الدولة الفاطمية بهذه الإحتفالات ، كان السبب الرئيسى لظهور الموشح الدينى فى مصر .

الموال :يقال أول من نطق الموال أهل (واسط) وهى مدينة بناها (الحجاج الثقفى) فى العراق ، وقد أختلف فى سبب تسمية الموال بهذا الإسم فقيل سمى به لموالاه قوافيه بعضهابيعض وقيل سمى بذلك لأن أول من نطق به موالى بنى يرمك وكان أحدهم إذا نطق به ونعى مواليه قال (ياموواليا) .

وقد إنتشر وإزدهر الموال فى مصر وإمتاز بعمق الفكرة ورقة الدابة ، وأصبح للموال نوعان : الأخضر والأحمر والأخير شائع فى صعيد مصر .

كما يوجد فى مصر أيضاً الموال القصصى (الملحمة الشعبية) يعتمد أداء الموال علىالإرتجال الفورى التلقائى دون إيقاع مقيد فى معظم الأحيان ، وفيه يستعرض المطرب قدراته الفنية وإمكانياته الصوتية ومهاراته فى الإنتقال من مقام إلى مقام .

تقاليد أداء الموال :

- ينفرد المغنى مع أحد آلات التخت أو السلمية فى الموال الشعبى حيث يقوم العازف بالتقاسيم لتهيئة المناخ النغمى للمطرب .
- يبدأ الموال عادة بمقدمة مميزة غنية بالزخارف يرددها المغنى (ياليل ياعين)
- يغنى المطرب ويترجم له العازف.

رواد غناء الموال :

في القرن التاسع عشر كان عبده الحامولي ويوسف المنيلاوى وسيد الصفتي وعبد الحي حلمي .

وفي أوائل القرن العشرين صالح عبد الحي وفتحيه أحمد ونادرة وأم كلثوم .

محمد عبد الوهاب والموال :

لم يرتبط الموال قبل محمد عبد الوهاب بلحن ثابت وإعتمد على الإرتجال وجاء محمد عبد الوهاب ليتفنن في الموال من حيث الأداء واللحن والتقنيات الفنية وثبته وساعد على ذلك أنه حرص على أدائه في الحفلات ثابت اللحن ، فإليه يرجع الفضل في تثبيت لحن الموال ، وكل موال ، من مواويله لحنا قائماً بذاته يلتزم به كل من يحاول أن يغنيه .

الدور : الدور أغنية السهرة الكبرى في مصر في القرن التاسع عشر، لون من الزجل الغنائى ، بدأ على يد عبد الرحيم المسلوب وتطور ووصل إلى بناءه الشامخ على يد الحامولي ومحمد عثمان .

تشترك المجموعة الصوتية في أدائه مع المطرب ، ويتكون قالب الدور من جزئين أولهما (المذهب) ويطلق على الثانى (دور) يصاغا لدور في أحد المقامات على ضرب المصمودى الكبير ثم – الوحدة الكبيرة ثم – ميزان ثنائى فعودة للمصمودى الكبير .

مراحل تطوره :

أ) المرحلة الأولى : مذهب + أغصان (مثل الطقطوقة)

(ياحليوه يامسليني) لحن المسلوب .

ب) المرحلة الثانية : مذهب + (دور) لحنه مختلف عن المذهب (العفو ياسيد الملاح) لحن المسلوب .

ج) المرحلة الثالثة : دخول الغناء التجاوبى بين المطرب والمجموعة الصوتية ، مع الأهات ، والتحويل النغمى (كادنى الهوى) لحن محمد عثمان .

د) المرحلة الرابعة : أدوار سيد درويش التى إهتمت بالتعبير مع التطريب ثم أدوار محمد عبد الوهاب الذى طور فى الفرقة الموسيقية المصاحبة لغناء الدور مع أستخدام أنواع من تعدد التصويت فى دور (أحب أشوفك كل يوم)

الطقطوقة : الطقطوقة ، هى الأغنية الخفيفة التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر ، وإنتشرت فى الربع الأول من القرن العشرين على يد (العوالم) .

إمتازت الطقطوقة بكلماتها الزجلية البسيطة العامية ، وألحانها السهلة الجميلة ، غناها كل أبناء الشعب من مختلف الطبقات الإجتماعية ، مما جعلها ذات فاعلية فى التوجيه والإرشاد .

تتكون الطقطوقة من مذهب ومجموعة أغصان ، يؤديها المطرب والمذهبجية .

مراحل تطوير الطقطوقة :

أ) لحن واحد للمذهب والأغصان .

ب) لحن للمذهب وآخر للأغصان .

ج) لحن للمذهب ولحن لكل غصن من الأغصان .

د) الإستعانة بالمقدمات الموسيقية واللزم والفواصل الموسيقية .

هـ) إنفراد المطرب بغناء الطقطوقة والجمع فيها بين التعبير والتطريب .

المونولوج : نوع من الغناء الزجلى الرقيق الذى يطعم بالفصحى أحياناً ، ويحكى المونولوج قصة قصيرة متكاملة ، كان أول ظهوره من خلال المسرح الغنائى ثم الفيلم الغنائى .

وينقسم المونولوج إلى نوعين :

أ) المونولوج الدرامى ، الذى تطور على يد محمد عبد الوهـاب (فـى الليـل لما خلى) ومحمد القصبجى (إن كنت أسامح) .

ب) المونولوج الفكاهى، ومن أبرز رواده إسماعيل يـس، ومحمـود شـكوكو، وهو عبارة عن أغانى خفيفة سريعة نقدية ساخرة .

تطور المونولوج الدرامى ليصبح قصة غنائية طويلة متكاملة ، مثـل (ياظالمنى – أنـا فـى إنتظـارك – جـددت حبك) للسـنباطى (فـاتت جنبنـا) لمحمد عبد الوهاب .

الديالوج : حوار غنائى بين صوتيـن غالبـاً (مطـرب ومطربـة) ، ظهـر مـع الفيلم الغنائى ، ومن أشهرالأعمال فى هـذا القالب نذكر (ياسـلام علـى حبـى وحبك) فريـد وشـادية (يـادى النعيم) محمـد عبـد الوهـاب وليلـى مـراد ، (شحات الغرام) .محمد فوزى وليلى مراد .

• الصيغ التالية •

الدولاب: مقدمة موسيقية قصيرة تمـهد للغناء، تكون من نفس لحـن المقـام الملحن منه الشكل الغنائى ، ويكون عادة فى مـيزان ثنـائى بسـيط ، وظيفتـه تهيئة الجو العام للغناء والطرب والإستمتاع بالسماع .

اللونجـا : مقطوعة موسيقية سريعـة تتميز بالإنتقالات المفاجئـة والقفـزات اللحنيـة ، يـبرز هـذا الشـكل مهـارة العـازف وتمكنـه فـى الأداء علـى آلتـه الموسيقية .

واللونجا تصاغ فى ميزان ثنائى بسيط أو مركب ، وتتكون من أربعة أجزاء ، وإن كانت أشهر اللونجات (يورغو) و (سبوخ) لم تتقيدا بهـذه الصياغة .

أجزاء اللونجـا :

الخانة الأولى : عرض للمقام الأصلى .

التسليـــــم : جملة لحنية رشيقة سريعة فى المقام الأصلى .
الخانة لاثانية : ظهور التلوين النغمى .
الخانة الثالثة : استعراض منطقة الجوابات والقفزات المفاجئة .
الخانة الرابعة : عودة للمقام الأصلى ، وتتميز بالبطئ وغالبا ما تكون ثلاثية الميزان (دارج) مثل لونجا رياض السنباطى .

البولكا : مقطوعة موسيقية سريعة نشطة ، راقصة ، فى ميزان ثنائى بسيط ، تتكون من ثلاثة أجزاء ، يكون الجزء الأول عادة (التسليم) الذى يكرر بعد الجزء الثانى والجزء الثالث .

قالب السماعى :يعتبر قالب السماعى الثقيل من أشهر القوالب الآلية فى الموسيقى العربية وأكثرها تداولا وإنتشاراً ، ويتفق مع البشرف من حيث التركيب والمعالجة اللحنية (أربع خانات – تسليم) إلا أنه أقصر طولاً فى الجملة اللحنية وعدد المقاييس (الموازير) وجدير بالذكر أن مصطلح (سماعى) له دلالات أخرى غير قالب السماعى الثقيل المعروف ، فهو يعنى بعض الضروب مثل : ضرب السماعى الثقيل (8^{10}) ضرب سماعى أقصاق (8^{10}) ضرب سماعى دارج (4^{3}) ضرب سكين سماعى (4^{6}) ضرب سماعى سربند (8^{3}).

وتخضع قالب السماعى الثقيل لميزان (8^{10}) فى خاناته الأولى والثانية والثالثة بالإضافة للتسليم أيضاً ، أما الخانة الرابعة فتخضع لميزان آخر يكون أحياناً (4^{6}) أو (4^{3}) أو (8^{3}) ... الخ كما يختاره الملحن .

وبعد أن كانت السماعيات كلها تركية ، نجد أن المصريين صاغوا مجموعة كبيرة من السماعيات تتميز بالجودة والحبكة الفنية ، كذلك صاغ بعض الملحنين العرب سماعيات مثل توفيق الصباغ وجميل عويس من سوريا وأحمد باقر من الكويت وصالح المهدى من تونس .

وقد وجد بعض السماعيات لا تخضع فى صياغتها لما هو متعارف عليه فى قالب السماعى ، مثل :

- ساز سماعى كردى .
- سماعى حجاز كار كورد عباس يونس .
- سماعى عجم عشيران أمين أغا .
- سماعى راست الجهار كاه جمعه محمد على .
- سماعى جديد جورج ميشيل .

البشرف (بيشرو) : إسم فارسى مركب من كلمتين (بيش) بمعنى (أمام) و(رو) بمعنى (ذهاب) وبجمعهما يصير المعنى الحرفى (الذهاب إلى الأمام) وفى تركيا يطلق هذا المصطلح على الجو الإبتدائى الذى يصدر به أول الفصل ، وفى البلاد العربية أشتق إسم (بشرف) من (البشائر) ، وقد تكون تحريفاً لكلمة (بيشرو) التركية .

أما (البشرف) كمصطلح فنى فهو معزوفة تركية قديمة ، أخذها العرب عن الأتراك ، والبشرف كان يعزف بمثابة تمهيد للغناء أى كان فاتحة للغناء القديم . يتركب قالب البشرف من أربعة خانات وتسليم يتكرر بعد كل خانة . .

الخانة الأولى : عرض للمقام الأصلى وخاصة فى قرارات المقام ، يندر فيه التحويل النغمى ، ويستقر كثيراً على الجنس الأول للمقام .

الخانة الثانية : عرض للمنطقة الوسطى للمقام الأصلى ، مع لمس (جوابات) المقام أحياناً ، مع وجود بعض العلامات التحويلية العارضة .

الخانة الثالثة : عرض لمنطقة (الجوابات) ، مع التحويلات النغمية الواضحة .

الخانة الرابعة : وتكون بمثابة عودة للمقام الأصلى مع لمس أراضيه (قرارات المقام) .

التسليم : جملة لحنية جميلة متناسقة كثيرة الإستقرار على أساس المقام ، تكون أحياناً نصف عدد موازير (مقاييس) الخانة أو أقل ، ويكرر عزفها بعد كل خانة .

ميزان البشرف : عادة ما يكون ميزان البشرف ميزاناً كبيراً مثل الدور الكبير (4^{28}) ، الفخت (4^{20}) المخمس (4^{32}) .

وإن كان يدون الآن فى ميزان رباعى (4^{4}) بهدف تبسيطه أثناء العزف .

ولقد كانت كل البشارف تركية حتى صاغ الموسيقيون المصريون نماذج من هذا القالب وإن كانت قليلة فى عددها .

كما يوجد نماذج من البشارف لا تخضع للتركيب الفنى المألوف (أربع خانات + تسليم) ، مثل بشرف صبا مولوى ، بشرف إسحاق بياتى (البشرف الإسحاقى) ، بشرف كردى ليحيى جلبينك ، وبشرف مستعار نيقولاكى .

التقاسيم : مجموعة مرتجلة تلقائياً ، من الجمل الموسيقية فى مقام معين، تبدأ وتنتهى به على آلات التخت العربى (القانون + العود + الناى + الكمان) .

وينقسم هذا الشكل الآلى إلى نوعين :

أ) نوع حر ، لا يلتزم فيه العازف بضرب أو ميزان .

ب) نوع مقيد ، الإلتزام بميزان وضرب مصاحب ، ومن أشهر أنواعه (التحميلة) التى تبدأ بعزف التخت لمقدمة موسيقية (دولاب) ثم يرتجل كل عازف على آلته وترد عليه المجموعة ، بجملة تتكرر ، وبعد إنتهاء الجميع من الإرتجالات الموزونة ، يعزفون معاً جملة موسيقية أو جزء من الدولاب كنهاية للتحميلة .

ساقط من اصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

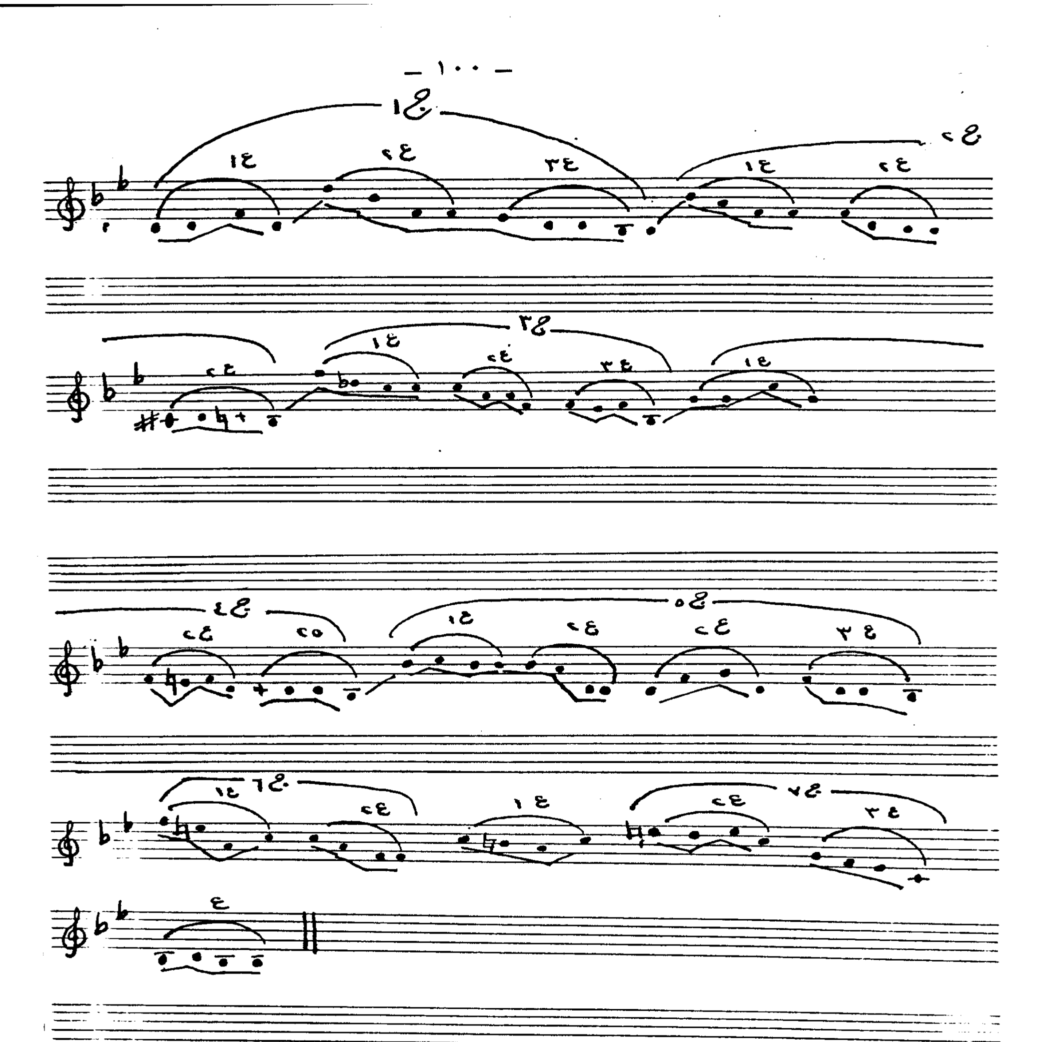
ساقط من اصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

تحليل الجانب النغمـــــــى

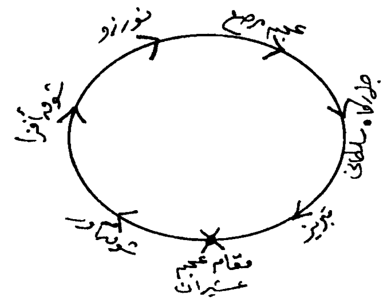
رقم المقيـــاس	الخلية النغمية أو المقام
م (١)	جنس كرد على درجة الدوكاه .
م (٢)	جنس عجم على درجة الجهار كاه .
م (٣)	جنس عجم عشيران على العجم عشيران .
م (١) : م (٣)	جملة فى مقام عجم عشيران .
م (٤)	جنس عجم على الجهار كاه .
م (٥)	جنس نهاوند على الدوكاه .
م (٦)	جنس عجم عشيران .
م (٥) + م (٦)	جملة فى مقام شوق آور (عائلة العجم).
م (٧)	جنس حجاز الكردان .
م (٨)	جنس حجاز الجهار كاه.
م (٩)	جنس عجم عشيران .
م (٧) : م (٩)	جملة فى مقام الشوق أفزا (عائلة العجم) .
م (١٠)	جنس بياتى نوى .
م (١١)	جنس كرد الدوكاه .
م (١٢)	جنس عجم عشيران .
م(١٠) : م(١٢)	جملة فى مقام النوروز (عائلة العجم) .
م (١٣)	جنس عجم على العجم .
م (١٤)	مقام بياتى على الدوكاه .
م (١٥) ٨؟	جنس كرد على الدوكاه.
م (١٦)	جنس عجم عشيران .
م (١٣) : م(١٦)	مقام عجم مرصع (عائلة العجم) .
م (١٧)	جنس حجاز الكردان .
م (١٨)	جنس عجم الجهاركاه .
م (١٧) : م (١٨)	مقام جهار كاه سلطانى (عائلة العجم) .
م (١٩)	جنس عجم على النوى يستقر على الكردان .
م (٢٠)	جنس عجم الكردان .
م (٢١)	جنس عجم على الراست .
م (١٩) : م (٢١)	مقام تبريز (عائلة العجم) .
م(٢٢)	عودة لمقام العجم عشيران .



- الأشكال الإيقاعية :

- التراكيب الإيقاعية المكررة :

- الدائرة النغمية :



- النطاق الصوتى :

أ) المساحـــــة

ب) المنطقة الصوتية (القرارات + الوسطى + الجوابات)

- التعليق على النــص :

أ) يوجد تناسب وتوازن بين الجمل والعبارات فى النص الموسيقى .

ب) التحويل النغمى ثرى ، حيث استعرض الملحن مختلف مقامات عائلة العجم عشيران .

ج) احتوى النص الموسيقى على مساحة واسعة تلائم المعزوفات الآلية .

ساقط من اصل المصدر

ساقط من اصل المصور

ساقط من اصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

تحليل التدريب رقم (٥) طقطوقة (عليك صلاة الله وسلامه) .

بطاقة التعريف

نوع التأليـــــف	**غنائـــــى**
الشكل (القالب)	**طقطوقة**
المقـــام	**بياتى ملون**
الإيقـــاع	**الميزان $\frac{4}{4}$** **الضرب مصمودى صغير**
الملحن	**فريد الاطرش**
المؤلف	**بيرم التونســـى**

تحليل الجانب النغمـــى :

أجزاء القالب	رقم المقياس	الخلية النغمية أو المقام
مقدمة موسيقية	م(١) : م (٤)^{٣}	**عرض لجنس البياتى (الأصيل)**
	م(٤)^{٨} : م (٨)^{٤}	**عرض لجنس البياتى**
	م(٩) : م (١١)^{١}	**جنس نهاوند النوى (فرع) .**
	م(١١)^{٢}:م (١٣)$^{٣+٤}$	**جنس جهار كاه (فرع)**
	م(١٤) : م (١٧)$^{٣+٤}$	**مقام بياتى**
اللازمة الموسيقية	م(١٨) : م (٢٠)	**مقام بياتى**
	م (٢١) : م (٢٤)^{٤}	**مقام بياتى مع التأكيد على درجة العجم**
	م(٢٥)^{١} : م (٢٨)^{٤}	جنس حجاز الكردان مع الإحساس بلمس عجم الجهاركاه (شوق أفزا يصور على الجهاركاه) يستقر على غمازه "الكردان" .
	م (٢٩): م (٣٢)^{٣}	لمس لجنس كرد الحسينى يستقر على درجة المحير مع استعمال (الصول #) مصادر لحساس الحسينى
	م (٣٣) : م (٣٦)^{٧}	**عرض لمقام البياتى مع لمس جنس نهاوند النوى وجنس الجهار كاه .**

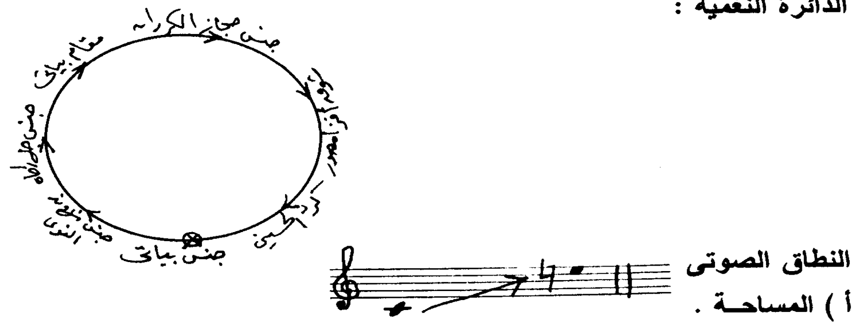
الهيكل والمسار اللحنى



الأشكال الإيقاعية المستخدمة :

التراكيب الإيقاعية المكررة :

الدائرة النغمية :



النطاق الصوتى

أ) المساحــة .

ب)المنطقة الصوتية (الوسطى + الجوابات) .

التعليق على النص :

أ) يوجد توازن وتناسب بين الجمل والعبارات .

ب) يوجد تماذج وتناسق بين الإيقاع الداخلى والضرب والكلمات .

ج) اللحن معبر جداً عن مضمون النص الكلامى .

د) المساحة الصوتية عريضة توضح إمكانيات المطربة (أسمهان) .

هـ) التحويل النغمى ليس بالكثير ولكنه أضفى جمالاً لمقام بياتى .

ساقط من أصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

ساقط من أصل المصدر

سماعي بياتي ألوان

تأليف / أ.د نبيل شوره



تـابع سماعى بيـاتى الـوان



سمــاعى بيــاتى

إبـراهيـم الـعـريــان



تابع سماعي بياتي



ساقط من أصل المصدر

سماعي نوأثر

تأليف / أ.د نبيل شوره



سماعي دارج بياتي

تأليف
أ د نبيل شوره

خانه I

تسليم

خانه II

خانه III

خانه IV

Fine

سماعى شد عربان جميل الطنبورى



تابع سماعى شد عربان جميل الطنبورى



سماعى فرحفزا جميل بك الطنبورى



تـابع   سمـاعى فرحفزا جميـل بـك الطنبـورى



— ١٢٤ —

سماعى كرد

تأليف / أ.د نبيل شوره

خانه I

تسليم

خانه II

خانه III

خانه IV

Fine

سماعى نهاوند أيمن

تأليف ا/د نبيل شوره



سماعى هزام

تأليف / محمد عبده صالح



تابع سماعى هزام

تأليف / محمد عبده صالح

٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨

٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢

٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦

٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠

٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤

٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨

٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢

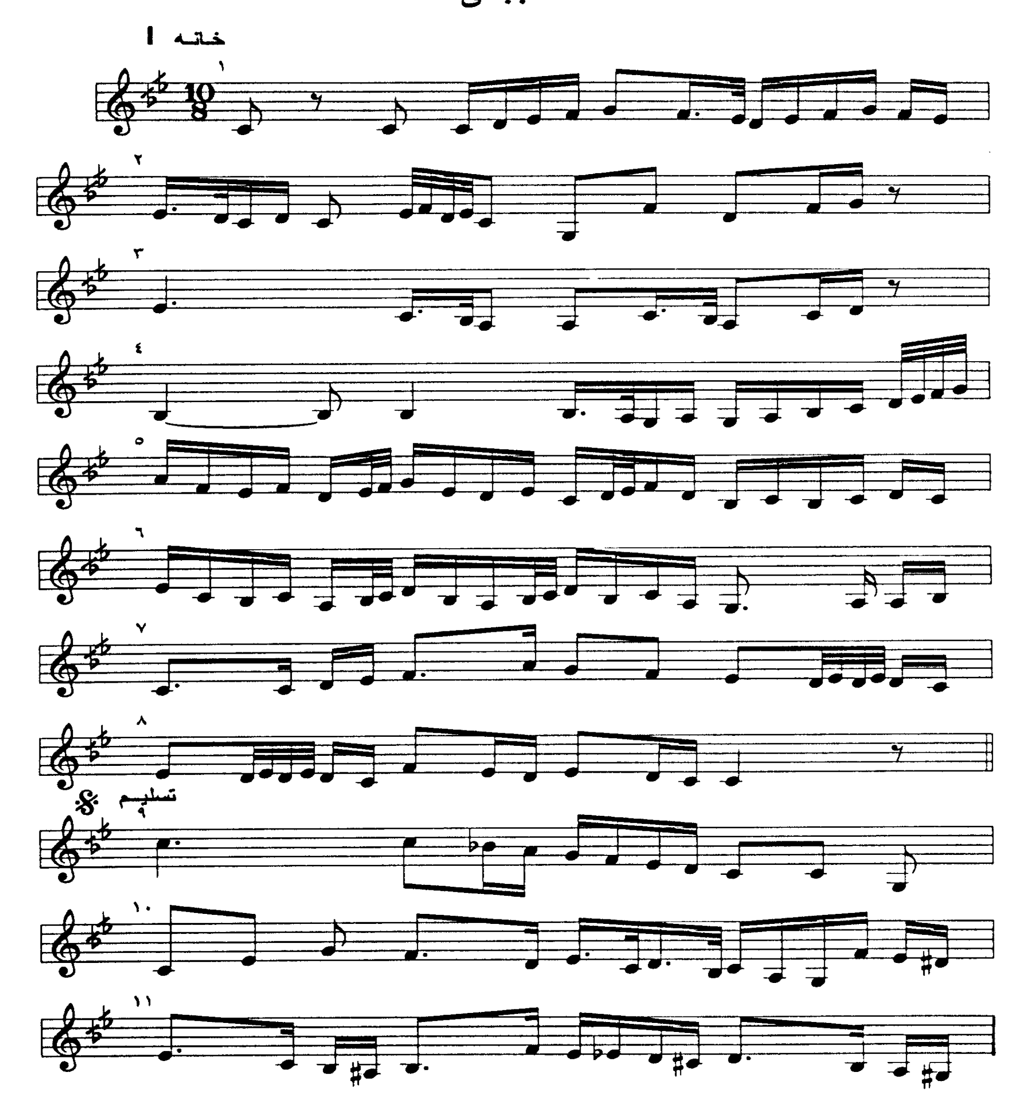
٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦

٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠

٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ Fine

سماعي راست

محمد القصبجي



تابع سماعى راست

محمد القصبجى



تابع سماعى راست

محمد القصبجى



تابع سماعي راست

محمد القصبجي



سماعي عجم عشيران

توفيق الصباغ



تـابـع   سـمـاعـى عـجـم عـشـيـران

تـوفـيـق الـصـبـاغ



سماعى محير جميل بك



تقاسيم



لونجا شاهناز أدهم و على الدرويش



لونجا فرحفزا رياض السنباطي



لونجا كورديللى حجازكار سبوخ أفندى



لونجا سلطان يكاه يورغو أفندى



— ١٤٠ —

لونجا نكريز تنهيده

تأليف أ.د / نبيل شوره



تابع لونجا نكريز تنهيده



لونجا سميحه

تأليف / أ.د نبيل شوره



تابع لونجا سميحه



مـوسـيـقى هـويـدا

مقام / نهاوند

تأليف / عبد الفتاح منسى



عش البلبل

محمد عبد الوهاب

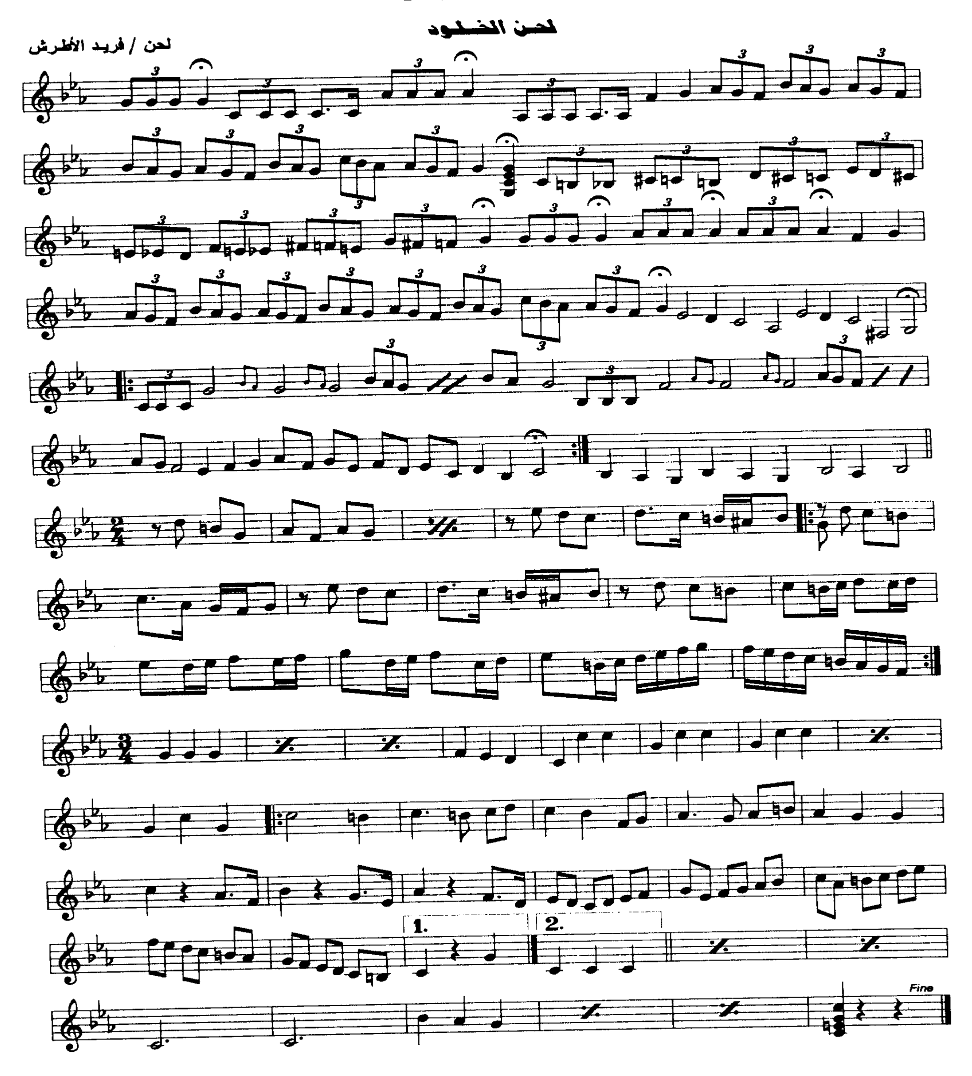


تابع عش البلبل



لحن الخلود

لحن / فريد الأطرش




Fine

بنت البلد

تأليف / محمد عبد الوهاب

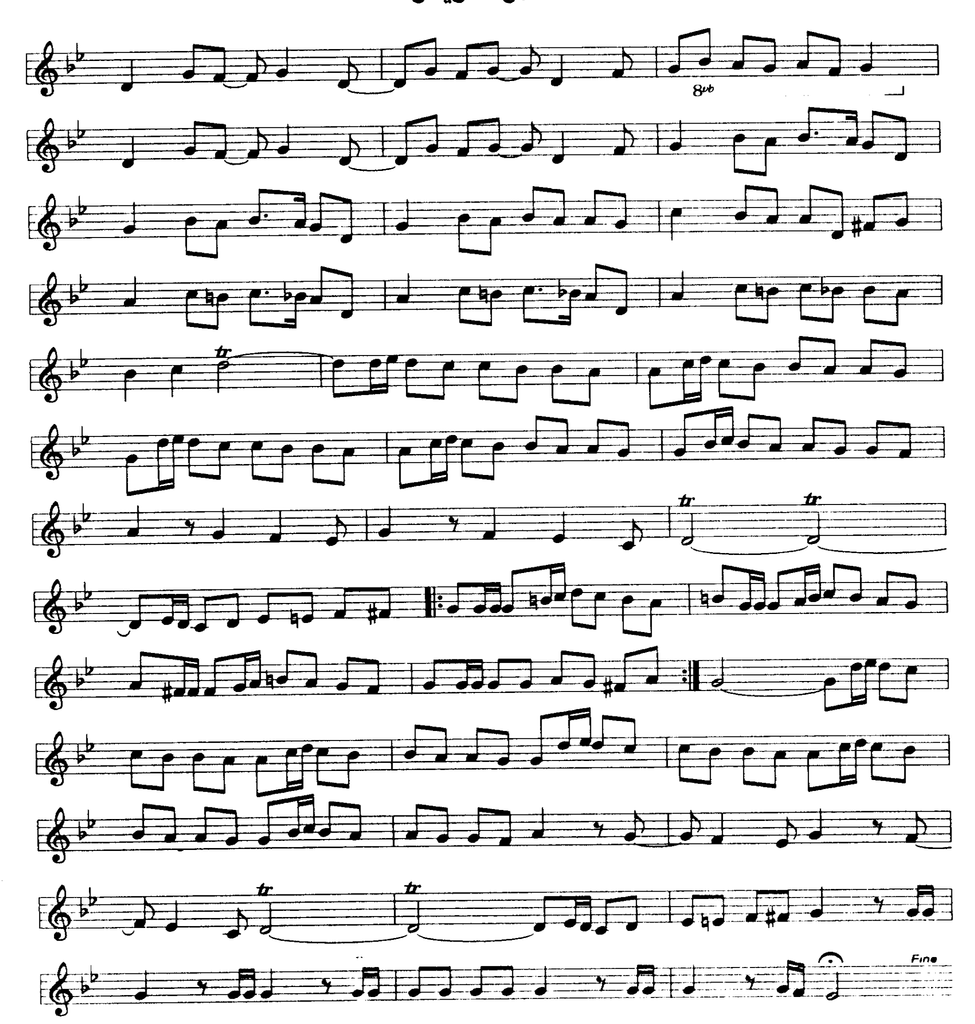


عزيزه

محمد عبد الوهاب



تابع عزيزه



تـوتـه

موسيقى / فريد الأطرش



تابع توته




عتـــاب
تأليـف
أ د نبيـل شـورة
Fine

فانتازى نهاوند

تأليف / محمد عبد الوهاب



بشرف مربع حجاز
صفر على

خانه ١

تسليم


تابع بشرف مربع حجاز
صفر على
خانه II
٩
١٠
١١
١٢

بولكا شحاته



تمرين



الرقصه الشرقيه

تأليف / السيد محمد



القوالـــب الغنـائيـــة



ياعشاق النبى

سيد درويش





يا ورد على فل وياسمين

لحن / سيد درويش

مقام - عجم على الجهاركاه



ساقط من اصل المصدر

طقطوقة

لحن / فريد الأطرش

قلبي و مفتاحه



والله تستاهل ياقلبى

سيد درويش



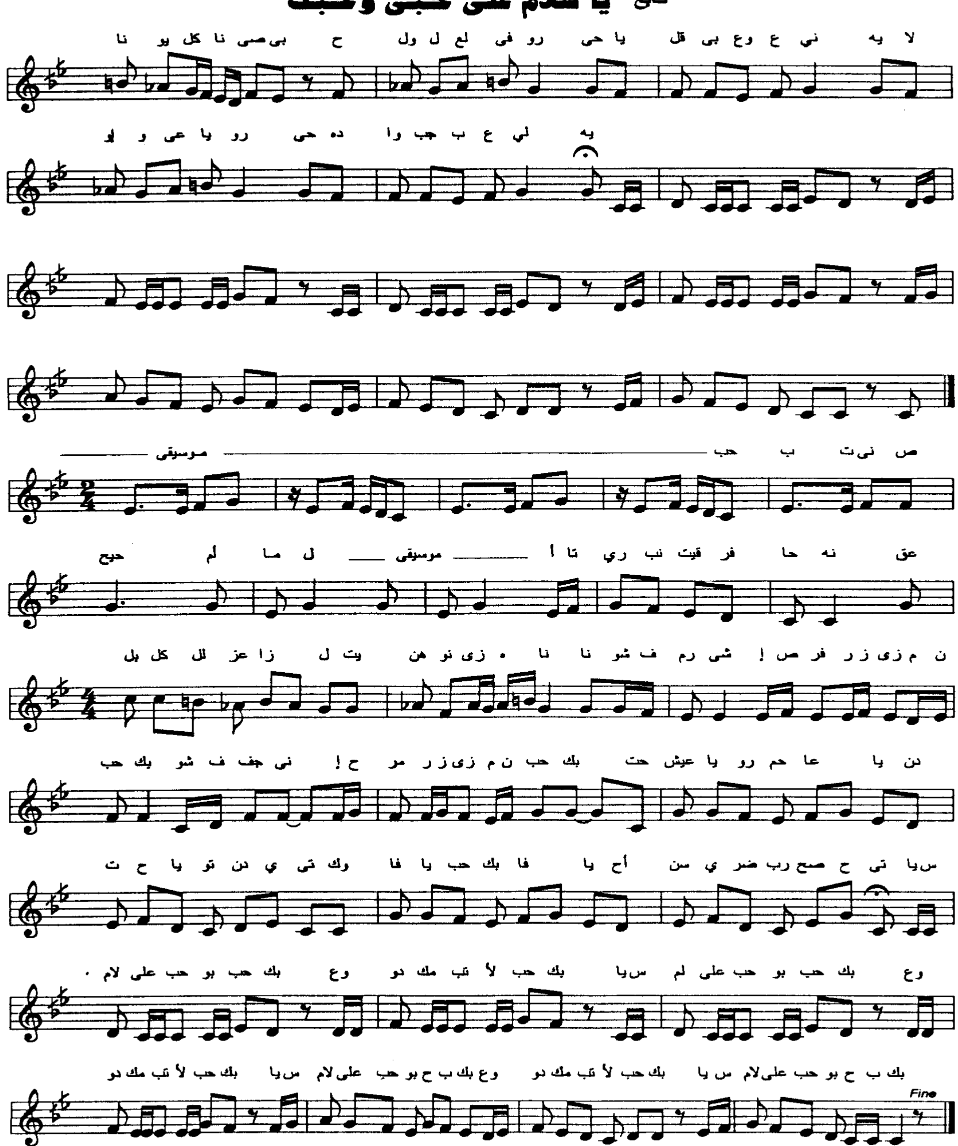


يا سلام على حبي وحبك

لحن / فريد الأطرش



تابع يا سلام على حبي وحبك



قصيدة لاوعينيك

لحن / فريد الأطرش



تابع قصيدة لا وعينيك



تابع قصيدة لا وعينيك



ساقط من أصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

ساقط من أصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

ساقط من أصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

ساقط من أصل المصدر

ساقط من اصل المصدر

المراجـــع

١ – تامر عبد الحسن الغامرى ، المقام العراقى ، بغداد ١٩٩٠ م .
٢ – جامعة الدول العربية ، المؤتمر الثانى للموسيقى العربية – المغرب ١٩٦٩ م .
٣ – جلال الحنفى ، لمحات عن المقام العراقى ، بغداد ١٩٨٣م .
٤ – زاكس – كورت ، تراث الموسيقى العالمية ، دار النهضة العربية – القاهرة .
٥ – سليم الحلو ، الموسيقى الشرقية ، دار الحياة ، لبنان ١٩٧٤م .
٦ – سيمون جارجى ، الموسيقى العربية ، باريس .
٧ – شعوبى إبراهيم خليل ، دليل الأنغام ، بغداد ١٩٨٣م .
٨ – شهر زاد قاسم حسن ، دراسات فى الموسيقى العربية ، بيروت ١٩٨١م .
٩ – صالح المهدى ، الموسيقى العربية ، تونس ١٩٧٩ م .
١٠ – عادل البكرى ، صفى الدين الأرموى ، بغداد ١٩٧٨ م .
١١ – عدنان بن ذريل ، الموسيقى فى سوريه ، دمشق ١٩٨٨م .
١٢ – عفت علام ، دراسة مقارنة بين إستخدام المقام فى مصر والطبع فى تونس ، (دكتوراه) جامعة حلوان – القاهرة ١٩٩٣ م .
١٣ – الفارابى ، الموسيقى الكبير ، القاهرة ١٩٦٧ م .
١٤ – فينى ثيو دور ، تاريخ الموسيقى العالمية ، دار المعرفة – مصر .
١٥ – قدرى سرور ، المقام فى الموسيقى العربية ، دكتوراه – القاهرة ١٩٨٨ م .
١٦ – كتاب المؤتمر الأول للموسيقى العربية ، القاهرة ١٩٣٢ م .
١٧ – محمود الحفنى ، الموسيقى النظرية ، القاهرة ١٩٤٦م – مجلة الموسيقى .
١٨ – مفتاح سويسى الفرجانى ، ليبيا ١٩٨٦م .
١٩ – الموسوعة العربية الميسرة ، القاهرة ١٩٦٥م.
٢٠ – نبيل شوره ، – دليل الموسيقى العربية ، دار علاء الدين – مصر ١٩٩١م .
– المقام فى الموسيقى العربية (مجلة دراسات وبحوث) جامعة حلوان.
– إمكانية التحول النغمى فى مقام الراست (مجلة جامعة حلوان) .
– المقدمة فى غناء الألحان العربية ، دار علاء الدين مصر ١٩٨٣م .
٢١ – نصير الدين الطوسى ، رسالة فى علم الموسيقى ، القاهرة ١٩٦٤م.
٢٢ – والترجيمس تيرز ، الموسيقى ، مكتبة الأنجلو ، مصر.
٢٣ – يوسف دوخى ، دراسة نقدية لكتاب الأغانى (دكتوراة) مصر ١٩٨١م.